Yves Bonnefoy

L'Hésitation d'Hamlet
et la décision de Shakespeare

Éditions du Seuil

LA LIBRAIRIE DU XXIe SIÈCLE

Collection

dirigée par Maurice Olender

ISBN 978-2-02-124563-9

© Éditions du Seuil, novembre 2015

Le Code de la propriété intellectuelle interdit les copies ou reproductions destinées à une utilisation collective. Toute représentation ou reproduction intégrale ou partielle faite par quelque procédé que ce soit, sans le consentement de l'auteur ou de ses ayants cause, est illicite et constitue une contrefaçon sanctionnée par les articles L. 335-2 et suivants du Code de la propriété intellectuelle.

www.seuil.com

Table des matières

Copyright

L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare

Chapitre I. L’hésitation d’Hamlet

Chapitre II. La décision de Shakespeare

Chapitre III. Théâtre et poésie

Lettre à Shakespeare

La voix de Shakespeare

Jouer Hamlet dans le noir

Sources

L’auteur

La Librairie du XXIe siècle

L’HÉSITATION D’HAMLET
ET LA DÉCISION DE SHAKESPEARE

What's Hecuba for him, or he to Hecuba,
That he should weep for her ?

Hamlet, II, 2, 559-560.

Chapitre I

L’hésitation d’Hamlet

I

Quelques remarques, évidences que je ne rappelle que trop souvent mais qui sont nécessaires à l’intelligence de Shakespeare. Et d’abord le constat d’un clivage dans notre perception de l’existence et du monde. Nous vivons à un moment, dans un lieu ; et suit de cette double limite que nous nous devons de savoir notre finitude. La réalité, pour l’être humain, l’être parlant, c’est le temps qui le voue à la mort, le hasard qui entrave ses projets, c’est la façon dont il saura gérer, avec démesure ou sagesse, égocentrisme ou amour, cette condition à laquelle il n’est pas question d’échapper.

Mais pour aménager le lieu et rendre l’heure propice il faut bien prendre conscience de certains aspects dans les choses qui en facilitent l’emploi, puis rapprocher ces saisies partielles d’autres de même sorte et découvrir des lois dans le flux des événements : ce qui sera substituer de simples figures, nécessairement incomplètes, à ce qui pourrait être appréhendé de façon plus directe et pleine. Cette substitution, c’est la pensée conceptuelle, qui donne des noms aux aspects mais oublie d’en donner aux êtres qui sont dessous. Et nous avons donc deux niveaux en nous. Nous vivons notre corps, nos affections, dans le monde de l’immédiat mais nous pensons et nous agissons dans l’espace que la pensée analytique institue. D’où ce constant porte-à-faux qui a fait dire à Rimbaud : « La vraie vie est absente. » Que de drames résultent de ce clivage, que de questions !

Pensons à la société médiévale comme elle apparaît dans les chroniques de Shakespeare, par exemple dans *Henry IV*. Qu’est-ce que le monde comme le vivent Hotspur ou le prince Hal ? Rien n’y vaut que la gloire apportée par le meurtre des rivaux et le surcroît de pouvoir que l’on y gagne. D’aucun prix n’est la vie des milliers qui périssent dans des batailles absurdes, d’aucun la souffrance des femmes et leur timide réclamation. La religion même, à preuve l’évêque d’York, n’est qu’un instrument au service des puissants. Il est donc légitime de critiquer cet ordre du monde, ce qui explique la perplexité du prince Hal, hésitant avant d’en assumer les valeurs, et l’immoralité cynique de son compagnon Falstaff.

En fait plusieurs attitudes sont possibles. Amender les représentations, les valeurs ? Mais si c’est en restant au plan conceptuel de l’ancienne approche, ce ne fera que substituer un monde-schème à un autre, d’où une inquiétude qui n’a de cesse à travers l’histoire, privant de leur lucidité et même de leur

générosité les esprits les plus désireux de réformes. Sur quoi certains se raidiront dans une fidélité au passé qui leur paraîtra héroïque, estimant qu'il est grand de préserver certaines valeurs, à leurs yeux fondées, même s'ils ne croient plus en d'autres qui s'en prétendaient solidaires. Une façon d'être au monde qui n'est pas sans égocentrisme, puisqu'elle est ce qu'a décidé un moi qui s'éprouve une solitude.

Et d'autres puiseront parmi les signifiants de l'ordre ancien de quoi bâtir un monde supposé neuf, mais cette terre et ce ciel qui conviennent à leurs désirs ne sont que rêvés, et rêvés par eux seuls, ce qui est encore une façon de se refermer sur le moi comme il est en eux, rien qu'un produit pourtant des valeurs auxquelles ils imaginent qu'ils ne croient plus. Fréquents parmi ces rêveurs les artistes, aspirant à un bien – à un Idéal, disait Baudelaire – qu'ils s'estiment en mesure d'attester. Mais bien plus nombreux ceux qui vivent ce recentrement sur soi comme la simple licence de céder sans remords à des pulsions possessives, voire basses. De cette sorte dans *Hamlet*, le cynisme et les actions d'un Claudius. Mais possible est encore une autre sorte de réaction.

C'est celle-ci : comprendre que c'est de par sa nature même que la pensée par concepts prive l'être parlant de vivre sa finitude. Et alors, quelles conséquences ! Notions, pensées, tout l'appareil de l'esprit peut s'écrouler d'un coup, rien ne semble plus que non-sens, non-être. Un gouffre s'ouvre, sur le rebord duquel, dans le silence soudain des mots, il n'y a plus que stupeur métaphysique, vertige.

Une lueur, toutefois, dans cette nuit. N'y a-t-il pas chance, en effet, d'y apercevoir près de soi le myosotis dont parlait Nerval, la fleur qui murmure « Ne m'oublie pas » : autrement dit des êtres avec lesquels on peut à nouveau parler, décidant avec eux de rendre les mots, au moins pour commencer, à la simple désignation des choses et des besoins ? Une parole d'alliance pour les tâches d'une survie.

Cette prise de conscience, cette décision, ce travail, on peut les dire l'amour, puisqu'ils naissent d'un élan qui porte vers d'autres êtres. Mais je propose de les appeler poésie puisqu'ils substituent des emplois de mots à d'autres qu'ils savent privés de réalité. Le vœu de la poésie, c'est de remplacer le niveau conceptualisé des mots par un autre désignatif, de plain-pied cette fois avec l'instant et le lieu d'une existence avertie de soi. La poésie cherche de cette façon à servir la cause de cette alliance qui se refuse aux invites du désespoir.

Mais pourquoi ces considérations quand il s'agit de Shakespeare ? Parce qu'elles éclairent sa pensée, me semble-t-il, et *Hamlet* en particulier, mieux qu'aucune autre sorte d'approche. Parce qu'elles aideront à comprendre pourquoi cet auteur d'une époque à bien des égards révolue reste, c'est un fait, si proche de nous, si agitant, si évidemment le témoin de nos présentes ténèbres mais aussi le porteur de ce qui nous reste d'espérance.

II

« Who's there ? » est-il demandé aux tout premiers mots d'*Hamlet*, et on comprend vite que cette question s'adresse moins au soldat qui arrive, encore indistinct dans la nuit d'hiver, qu'au spectre qui a surgi hier et va ce soir remonter encore d'une ténèbre autrement plus épaisse et plus inquiétante. Ce spectre est celui du roi mort assez récemment dans cet Elseneur où il exerçait un pouvoir certainement absolu. Et par sa vêture guerrière autant que par les mots qu'il va prononcer il signifie cet ordre du monde qu'évoquent *Henry IV* et les autres chroniques de Shakespeare, un nœud de violences sans fin ni sens, de batailles pour rien, de gloires sans vérité.

Or, que va faire Hamlet en présence de ce fantôme ? À première vue il semble tout adhésion aux valeurs que représentait son père, ne comprend-il pas son vœu de justice, ne lui dit-il pas qu'il le vengera avec tous les mots de la dévotion ? Mais que faut-il penser des bizarres plaisanteries qu'il fait à son propos tout de suite après la rencontre, l'appelant une « vieille taupe » ou le « bonhomme à la cave » ? Et le manteau de la folie qu'il dit alors qu'il va devoir endosser ne sera-t-il pas pour dissimuler la violence de son déchirement entre son désir de fidélité et un irrépressible refus ? Le rapport d'Hamlet et de son père est marqué d'emblée par l'ambivalence. L'affection qu'il lui porte est contrebattue par un jugement sévère qu'il ne parvient pas à refouler. Et comme il ne semble pas qu'il doute de la valeur morale du vieil homme, il faut penser que ce jugement porte sur la sorte de société, sur l'idée du monde, que l'armure du spectre emblématise, allusion à quelqu'une de ses victoires. Hamlet met en question l'ordre au sein duquel il est né lui-même, en cet Elseneur où « quelque chose est pourri », va-t-il être dit.

Hamlet perçoit la faillite d'une société, de ses convictions, de ses valeurs. Et on peut donc faire l'hypothèse qu'il en a une autre à l'esprit et va être un de ceux qui se donnent pour tâche la refonte d'un ordre et non le déni de tous. Il a été étudiant à Wittenberg, l'université de Luther et de la Réforme, laquelle est ce souci d'une religion seulement en partie renouvelée. Intelligent comme il est – et longtemps l'arbitre des élégances, à en croire Ophélie –, il pourrait bien faire sien un tel projet de rénovation réfléchie, bien dans l'esprit de la Renaissance si même tempéré par la sagesse d'Érasme ou l'ironie de Montaigne. Mais ce n'est pas de cette façon que Shakespeare comprend Hamlet. « Words, words, words », dit Hamlet à Polonius de ce qu'il lit, ce livre est sans vérité, les mots n'y sont que des faux-semblants, et quel que soit le sens plus particulier qu'a sa pensée en ce point de l'œuvre on sent qu'elle met en question bien plus que les principes et les valeurs d'une culture ou d'une autre.

Et d'ailleurs : « J'ai depuis peu, pourquoi, je n'en sais rien, perdu toute ma gaieté, abandonné mes habituels exercices ; et de fait mon humeur est si désolée que cet admirable édifice, la terre, me semble un promontoire stérile, et ce dais de l'air, si merveilleux n'est-ce pas, cette voûte superbe du firmament, ce toit auguste décoré de flammes d'or, oui, tout cela n'est plus pour moi qu'un affreux amas de vapeurs pestilentielles », voilà ce que dit Hamlet quand l'arrivée imprévue de deux anciens compagnons d'étude l'incite à la réflexion. Et je ne l'ai cité aussi longuement que parce que apparaît là, d'une façon remarquablement nouvelle dans la conscience de soi d'un siècle, une expérience de l'être et du non-être cette fois vraiment radicale. La voûte superbe du firmament, ses sphères, leur musique, c'est bien ce que la pensée du temps concevait à la fois de plus signifiant et de plus réel, le « joint » qui articulait le temps humain à la supra-temporalité de Dieu ; et leur écroulement ne peut donc qu'énoncer la ruine de toute

représentation, de toute valeur, une nuit désormais sans la moindre trace de lumière. Hamlet n'est pas dans ces mots le simple réformateur en puissance de dogmes et de principes insuffisants, il aborde à un « undiscovered country » qui n'est pas la mort, que Dieu explique, mais le néant, dans l'abîme duquel c'est Dieu lui-même qui sombre.

Mais de cette expérience d'un désespoir qui semble absolu, je disais aussi tout à l'heure qu'un dépassement est possible : pour qui vacille au seuil du non-être c'est de s'attacher à un intérêt – quelque être aimé, simplement aimé – de son existence d'avant ou de maintenant encore pour un acte d'alliance instituant nouveau ciel et nouvelle terre. Or, on peut remarquer qu'en dépit de sa dépréciation de tout Hamlet semble aimer quelqu'un, ce qui incite à se demander si ce n'est pas ce ressaisissement qu'il tente ainsi d'accomplir.

III

L'intérêt qu'Hamlet porte à la fragile Ophélie n'est peut-être pas, autrement dit, un simple aspect parmi d'autres de ses façons d'être déconcertantes, mais la forme que cherche à prendre chez lui l'alliance qui sauverait. Et voici donc que se laisse entrevoir par-dessous le « plot » d'*Hamlet* – ce projet de vengeance et les étranges obstacles qu'il rencontre – un « subplot » qui pourrait être essentiel dans le devenir de l'œuvre et pour en comprendre le sens. Ophélie, qui retient l'attention d'Hamlet sur le « promontoire stérile », serait pour lui l'avenir au sein même du désastre, il pourrait en sa compagnie en finir avec ses contradictions, ses inhibitions.

Aimer Ophélie, retrouver de ce fait du sens à la vie par-dessous les lectures pauvres, réductrices, ce serait même pour Hamlet la meilleure façon de venger son père, qui avait moins été la victime d'une personne particulière que celle des fatalités d'un ordre du monde faux et menteur. En fait, le vieil homme demandait même à son fils cette justice plus radicale. Car dans ce monde irréel, monde d'hommes, dont il était solidaire la femme ne peut être que soupçonnée, crainte, décidée une « dark lady », rendue responsable des tentations luxurieuses, tout ce qu'Hamlet est tenté de voir dans sa propre mère, Gertrude. Or, que dit le spectre, avec une visible émotion : « Ne souille pas ton âme, ne fais rien / Contre ta mère. » C'est au ciel seul, et à ses propres remords, qu'il revient de la mettre devant ses fautes, non à une loi sociale qui d'emblée l'a privée de soi. En demandant à son fils de ne rien faire contre Gertrude, le roi victime la reconnaît comme une victime elle-même, il accuse les valeurs dont pourtant il se réclame, il comprend qu'il ne recouvrerait sinon la vie, du moins l'être, que si, avec Gertrude épargnée, ces valeurs irréelles, ces préjugés pernicieux étaient enfin combattus.

Dans l'alliance qui fonderait la nouvelle terre, faut-il dire aussi le nouveau ciel, la femme cesserait d'être une image, aisée à magnifier, voire idolâtrer, mais vite vilipendée, elle collaborerait pleinement à l'entreprise commune. Et dans cette tragédie qui montre un esprit chancelant au bord du gouffre, il est donc logique qu'elle apparaisse au cœur de l'action comme un de ses aspects nécessaires. Mais il va falloir constater qu'elle n'y sera bientôt qu'une grande occasion perdue.

Hamlet aimait-il Ophélie, était-il prêt à recréer le monde avec elle, oui, il le criera d'une façon évidemment sincère et très émouvante dans ce moment de vérité qu'est la fosse où, comprenant qu'il est désormais trop tard, il sautera d'un bond près d'Ophélie morte. Mais, c'est une des indications majeures de l'œuvre, il n'avait pas cessé dès les premières rencontres de substituer à la jeune fille une simple image, ce qui lui permettait d'en faire « l'idole de son âme, la divine, la bellissime », mais le laissait totalement démuni devant ce qu'elle était tout de même, un corps, une existence ici, maintenant, avec les ordinaires désirs.

Et penser de cette façon, c'était donc ne pouvoir aimer que d'une façon courte et sombre, fascinée par un corps incompréhensible qui est objet de mépris autant que d'incontrôlable désir. Hamlet a-t-il violé Ophélie le jour où il fut devant elle « le pourpoint délacé », « les bas sans attache » et l'a prise par le poignet et le serra fort, avant de pousser un soupir à en faire « éclater son corps » puis de s'enfuir ? C'est ce que donne aussi à penser une des chansons d'Ophélie, quand lui reviennent dans sa démence des souvenirs refoulés. Cette chanson évoque une fille leurrée de belles promesses puis « culbutée », déflorée et aussitôt rejetée et méprisée.

Shakespeare ne place pas ce viol parmi les faits attestables dans l'économie de la pièce. Mais qu'il l'ait eu en esprit, qu'il en eût reconnu, en tout cas, le sens, la fatalité, cela n'est guère douteux puisque dans la grande scène qui les laisse brisés l'un autant que l'autre, Hamlet accuse Ophélie, comme fait le garçon dans la chanson de plus tard, d'être séductrice et fausse, et bonne seulement pour la « nunnery », la prostitution. Une idéalisation à la Pétrarque a laissé Hamlet sans ressources devant ses pulsions les plus brutes, et comme tant d'autres rêveurs il va reprocher à celle qu'il avait transfigurée de n'être pas ce qu'il avait cru. Hamlet aimait Ophélie mais il l'a perdue faute de savoir se garder de ce que son imagination faisait d'elle. C'est là son côté artiste, qui lui donnera tant de prix aux yeux de Delacroix ou de Mallarmé.

Son côté artiste ? Une belle façon de se voir, mais il en est une plus sombre. Dans cette hésitation entre le « to be » et le « not to be » s'imaginer moins la victime d'un fait fondamental de l'esprit qu'un être foncièrement mauvais, comme tant d'autres autour de soi. Les monologues qui ponctuent la pièce – « Moi, moi, inerte, obtus et pleutre… » – semblent bien prouver ce regard sur soi, au moins la crainte de s'y abandonner. Cette crainte voue Hamlet à l'introspection, et c'est cette conscience de soi exacerbée, parfois l'horreur, parfois des velléités d'espérance, qu'il nous faut tenir pour le trait marquant de son caractère et l'explication de certains aspects de sa conduite, notamment son rapport au meurtrier de son père.

IV

Celui-ci est sans cesse dans son esprit et pour lui un objet de détestation, de ressentiment, mais pas de la façon simple qu'on pourrait croire.

Claudius, l'usurpateur, le nouveau souverain, obsédait Hamlet, le fascinait dès avant les révélations du spectre, à preuve ce moment de confrontation que Shakespeare place au tout début de la pièce. Pourquoi ? Assurément pour sa façon, premier « théâtre dans le théâtre », de mettre en scène avec une apparente assurance une affirmation de légitimité évidemment abusive. Cette assurance est précisément ce qui manque à son neveu, et celui-ci en souffre, cruellement. C'est contre elle, contre ce qu'elle a de triomphant, de festif – le roi fait « bombance », dit Horatio – que témoigne le manteau noir porté par Hamlet, avec d'ailleurs une ostentation qui est aussi une mise en scène, ce qui laisse voir, déjà, qu'il reste au plan où Claudius décide. Une façon pour Shakespeare de suggérer qu'il se sent apparenté avec ce traître, ce meurtrier.

Et de fait il y a quelque ressemblance entre ces deux qui devraient être des adversaires, et Hamlet ne peut qu'en être conscient. Même avant d'apprendre que Claudius est l'assassin de son père – il est vrai qu'il le pressentait, son « âme » était « prophétique » – il peut voir en lui tant d'avidité cynique à faire main basse sur la couronne qu'il doit bien en conclure que cet homme ne croit en rien de l'ordre du monde qui est en place. Et dans cet Elseneur où nul n'oserait mettre cet ordre en question, avec même Polonius pour en faire l'apologie, il lui faut bien constater qu'ils sont en cela des proches, et les seuls à ce plan de fondamentale conscience.

Mais dans cette parenté se marque, au moins veut-il le penser, une différence qui pourrait être essentielle. L'un et l'autre savent ou veulent penser que ce qui semble la réalité même n'est qu'un réseau d'illusions, d'apparences sans fondements, mais Hamlet souffre de cet effondrement des valeurs, il a beau se moquer de la « vieille taupe », il reste attaché au vieil homme dont il se moque, il l'écoute avec attention lui parler de sa mère, de la compassion, du respect qu'il faut éprouver pour elle, et quand il accable Ophélie à coups de pensées sur les femmes qu'il sait n'être que les préjugés d'une société qu'il récuse, il se débat dans ces griffes qui le déchirent, il se sait et se sent coupable. Cependant que Claudius se sert, et non souffre, de ces valeurs et jugements illusoires, il en tire profit sans aucune sorte de remords. De ce fait, tout de même, ce serait lui le vrai coupable. Le regard inquiet d'Hamlet sur Claudius cherche à se persuader qu'ils ont beau être l'un et l'autre des mécréants, Claudius est un profiteur quand lui, l'amoureux tourmenté, le fils hésitant, est, en somme, une victime.

Mais en est-il vraiment ainsi, et la fascination qu'il éprouve n'a-t-elle pas une cause plus profonde, qui est la vraie source de son tourment ? En fait Hamlet est bien obligé de penser que, tout victime qu'il soit, il tire profit, autant que Claudius, de ces jugements et de ces valeurs en lesquels il ne croit plus. Il ne cherche pas, pour sa part, à en faire les voies d'une accession au pouvoir. Mais en les utilisant pour ruiner son rapport avec Ophélie, c'est-à-dire sa chance d'être, ne satisfait-il pas un désir, celui de n'être pas, la paresse de qui ne cherche vraiment qu'à se replier dans ses rêves : roi d'un espace sans limites dans la coque d'une noisette. Et de ce fait, ne cherchant donc qu'à satisfaire ses intérêts, tout comme Claudius, il n'est pas différent de lui. Le bien auquel il aspire est dur à vivre, inconfortable, inavouable, tout le contraire des plaisirs du pouvoir et de la pompe royale, mais c'est de l'égocentrisme tout de

même, quand le grand acte de refondation qu'il faudrait serait un élan vers un autre être que soi. Hamlet se sent un autre Claudius. Telle, à mon sens, la cause de la fascination qu'il éprouve.

Et celle-ci a des conséquences qui vont grever tous ses actes, et par conséquent décider de toute l'action dans la pièce. D'abord c'est de quoi empêcher l'accomplissement de la vengeance. Comment avoir le cœur de tuer un homme qui a certainement commis un grand crime mais mû par un égoïsme que l'on ressent aussi au profond de soi ? D'autant qu'une question se pose, qui aggrave encore et la pensée d'une ressemblance entre Hamlet et lui, et le besoin de le garder vivant, pour l'observer. Ce profiteur d'une lucidité qu'il n'est certes pas coupable d'éprouver n'est-il vraiment que cette bassesse ? N'y a-t-il pas en lui un reste d'aspiration à un ordre vrai ? En cela il serait plus encore un proche d'Hamlet. Il serait le miroir que celui-ci a intérêt à avoir pour continuer de penser à soi au lieu de passer à l'action. La chance qu'aurait Hamlet de pouvoir différer de choisir entre le « to be » et le « not to be ».

Encore faudrait-il que Claudius laisse apparaître, à des moments, par des signes, ces éventuels mouvements de sa conscience. Pour être et continuer d'être ce miroir dont Hamlet a besoin, il ne faut pas qu'il se montre à lui comme seulement un homme public qui parade devant ses conseillers, ses ambassadeurs, son ministre. Et c'est cette nécessité de percer à jour un être tout aussi cuirassé que le roi mort qui explique – mais j'aurai à y revenir – le projet qu'Hamlet formera bientôt de le prendre au piège d'une représentation théâtrale donnée devant le roi et la reine et toute la cour. En lui montrant, de façon inattendue, un traître assassiner son roi puis courtiser sa reine, images de son forfait, il cherche à provoquer une réaction dont il se dit qu'elle serait un aveu qui lui permettrait la vengeance. Mais pourquoi lui faudrait-il cet aveu puisqu'il sait bien depuis les révélations de son père que Claudius en fut le meurtrier ? Et quand il aura vu le roi réagir comme il l'espérait va-t-il plus qu'avant tenter de le tuer ? Non, Hamlet ne cherche pas, ou pas seulement, à contraindre Claudius à se reconnaître coupable. Ce n'est pas cette culpabilité qui l'intéresse. En le prenant par surprise c'est l'homme tout entier qu'il veut voir paraître sous le masque qui aurait chu. Il veut que paraisse plus que jamais auparavant cet interlocuteur dont il ne cesse de craindre qu'il ne soit son image dans un miroir.

Faut-il douter qu'Hamlet désire ce que j'avance, qu'il veuille substituer à son devoir de vengeance un maintien devant soi de la personne qui devrait en être l'objet ? Désir qui pourrait aller jusqu'à vouloir questionner, tenter de provoquer des réponses ? Je reviendrai sur ces points et me garderai pour l'instant de rien conclure. Mais je vois que Shakespeare, qui lui aussi s'intéresse à la relation des deux hommes, dégage maintenant de leur contexte commun d'autres signifiants qui seront utiles à sa réflexion et la nôtre.

V

Le moment est venu, autrement dit, de réfléchir à cette Gertrude elle aussi coupable mais que le vieil Hamlet demandait à son fils de ne pas juger. Pensant à nouveau aux insultes d'Hamlet à la jeune fille qu'il aime, au malentendu qui les voue l'un autant que l'autre à la souffrance et même à la mort, je remarquerai d'abord que la violence des mots de l'accusateur trahit, certes, qu'il sait que c'est lui qui est en faute, et pas Ophélie, mais qu'elle prouve aussi que le désir d'aimer reste vif en lui. Ce qui donne à penser qu'il

l'éprouve aussi dans sa relation à sa mère, ravagée elle-même par le soupçon, la colère et bientôt des accusations explicitement formulées, mais avec quelle ambivalence, quelle souffrance !

Il n'est d'ailleurs que temps de penser au rapport d'Hamlet et de sa mère puisque celle-ci s'est si étroitement associée à la destinée de ce Claudius qui l'obsède. Et ce sera pour comprendre que dès avant les révélations du spectre Hamlet jugeait avec grande réprobation le comportement de Gertrude, qui semblait avoir oublié son mari à peine mort pour s'abandonner à un homme que son fils trouve déplaisant et se plaît à penser quelconque. C'est pour avoir assisté à ce revirement si rapide qu'Hamlet s'était persuadé qu'était véridique ce qu'on ne cessait de dire autour de lui, à savoir que les femmes « sont impudiques sous une fausse candeur ». À la belle idée que jusqu'à ce jour il se faisait de sa mère s'était substituée une image sombre, nocive, de « dark lady », de menteuse. C'est directement à Gertrude qu'Hamlet adresse dès le début de la pièce ses remarques amères sur la différence entre ce qui semble et ce qui est.

Shakespeare, quant à lui, prendra soin pourtant de rappeler à deux moments importants de la tragédie que Gertrude n'est nullement insensible ou irréfléchie. Il montre en ces occasions que cette reine apparemment sans orgueil éprouve à l'égard d'Ophélie qu'elle voit souffrir une sympathie affectueuse qui finira par se faire un véritable chagrin. Elle la comprend, elle a compassion, elle n'est pas seulement lubricité et cynisme. Gertrude est une femme qui a peut-être ses vices mais tout autant ses vertus ; et qui n'ignore pas qu'elle sera condamnée à cause des uns, réels ou imaginaires, bien plus rapidement qu'appréciée en raison des autres.

Et Hamlet n'est pas sans pressentir dans ce cas aussi la complexité de celle à laquelle il voue son ressentiment. Son étonnement devant ce qu'a fait sa mère, à la mort du roi, est à l'évidence aussi grand que l'indignation qu'il en éprouve. Il n'est pas sans désir de la mieux comprendre : ses accusations, ses cris, aussi ses sanglots, ses objurgations, en seront la preuve dans ce moment de confrontation violente mais tout autant de questionnement anxieux que sera leur dernière et désastreuse rencontre. Et quand on le voit maltraiter si durement Ophélie, on se prend donc à penser que réfléchir à Gertrude pourrait aider Hamlet à se délivrer de la dialectique perverse de l'idéalisation d'une femme et des reproches qui en seront bientôt les conséquences injustes. Gertrude, après tout, est celle qui avait eu avec lui la relation alors profondément et intimement confiante qui caractérise les premières années de vie : ces « journées enfantes » qui, je cite à nouveau Rimbaud, avaient été un « péril » mais aussi bien une force avant que « la descendance et la race » ne poussent « aux crimes et aux deuils ». Gertrude, devant le petit enfant, une pleine présence dans le monde des apparences. Et pour l'adulte qu'il est devenu, pourquoi pas la mémoire qui sauverait ? Dans le sombre Elseneur un passage resté ouvert, vers un souvenir de lumière, une chance pour ce prince proie de tous les fantasmes mais peut-être pas pour autant un « rêveur définitif ».

Il faut garder à l'esprit cette présence éventuelle de Gertrude. En ces débuts d'*Hamlet* elle n'est encore qu'au second plan, mais quelque chose d'imprévu va demander d'y penser. Car, c'en est en tout cas ma

lecture, cet événement l'a rappelée aussi à son fils, et d'une façon aussi surprenante que soudaine.

VI

C'est à peu près à l'heure où Hamlet cherchait à rompre avec Ophélie qu'une troupe de comédiens arrivait à Elseneur. Et pourquoi fut-ce de la part de Shakespeare un trait de génie, ajouter aux récits de Saxo Grammaticus et de Belleforest le théâtre, cette autre dimension du débat entre apparence et réalité ? C'est parce que le théâtre n'offre pas seulement au spectateur un miroir de ce qui a lieu dans la société de fait – comme Hamlet voudra que le pensent les comédiens –, il est aussi l'occasion de creuser dans la conscience de soi. L'auteur d'une tragédie, d'une comédie, peut employer les mots à tous les niveaux de leur sens : celui de l'action, que la pensée conceptuelle gère, mais aussi celui des rêves dont elle est cause, et peut-être d'autres encore. Et s'il en a le courage, il peut donc éclairer les soubassements de l'esprit d'une façon qui ne peut être que bénéfique. « Bienvenus êtes-vous, mes maîtres, bienvenus à Elseneur », a bien raison de dire Hamlet à ces visiteurs qui arrivent avec dans leur bagage l'illusion mais aussi la vérité.

Et c'est d'ailleurs dès cette arrivée qu'un rayon perce la ténèbre, avec sur Hamlet un effet qu'il comprend mal ou va vouloir méconnaître mais qui n'en bouleversera pas moins son rapport à soi et la suite de ses actions. Nous venons d'apprendre, non sans surprise, que ce prince que l'on imaginait confiné dans son lointain Danemark ou en des études arides à Wittenberg avait aussi été l'habitué des salles de spectacle de Londres. Il est de longue date l'ami de ces acteurs qu'il accueille. Et à peine ceux-ci ont-ils posé leurs valises, il leur dit qu'une pièce qu'il avait autrefois entendu lire – lire, car elle ne fut pas portée à la scène, ou une fois seulement, c'était « du caviar pour la plèbe » – l'avait beaucoup frappé « par sa pénétration non dénuée de mesure ».

Cette pièce – une tragédie, vraisemblablement –, c'était une *Didon et Énée*, recentrée sur l'invention de Virgile, mais il semble qu'elle n'avait compté pour Hamlet que par un de ses passages, ce qu'Énée relate des dernières heures de Troie. Et je remarquerai tout d'abord que ce désastre avait du sens pour Shakespeare puisqu'il l'avait évoqué déjà longuement, trente strophes, dans *Le Viol de Lucrèce*, son grand poème de 1594, une œuvre dans laquelle Troie n'est pas davantage que dans *Hamlet* une des données de l'action mais une allusion imprévue, faut-il dire un retour du refoulé ? Lucrèce en son malheur avise un tableau, elle le contemple avec une attention qui étonne, elle voit Priam succomber, Hécube sombrer dans son désespoir, elle constate aussi que Sinon le traître, celui qui a convaincu Priam d'accueillir dans ses murs la statue fatale, est peint sous d'aimables couleurs, il semble vraiment honnête. Tarquin aussi, son agresseur, avait des dehors d'honnête homme, et Lucrèce crie son indignation devant l'hypocrisie, le mensonge, elle veut déchirer l'image qui semble, du fait peut-être de sa nature d'image, au service de l'illusion.

Cette peinture dans un poème, déjà ce théâtre dans un théâtre, a beaucoup à voir avec les pensées que nourrit Hamlet, assurément. On y assiste à l'effondrement d'une civilisation, d'un monde, un roi y est tué, une reine réagit à ce meurtre, et à l'origine de ces malheurs il y a la duplicité d'un comparse. Mais entre

Le Viol de Lucrèce et *Hamlet* Shakespeare a-t-il réfléchi, a-t-il pris conscience d'une dimension de plus dans le rapport de l'existence à la vie ? En tout cas, du poème à la tragédie un déplacement a eu lieu. Dans *Le Viol* l'accent est mis sur la conscience que prend Lucrèce, devant les belles façons d'un traître, du fait de l'hypocrisie dans la société humaine, de la perfidie, de l'emploi criminel d'apparences qui ne sont peut-être jamais que de l'illusoire : c'est le problème, philosophique, du conflit de l'être et de l'apparaître, et il est bien naturel qu'il se pose ainsi à Shakespeare puisqu'une société en crise comme celle qu'avaient analysée ses chroniques, c'est la révélation que le paraître y est aisément exploité ou manipulé par la malveillance ou le crime.

Tandis que dans ce nouveau récit de la fin de Troie, ce qui retient Hamlet – malgré sa hantise d'un Claudius qui « peut sourire, toujours sourire » – ce n'est plus cette sorte de réflexion tout de même abstraite mais une mort, l'évidence d'une mort, son fait perçu comme tel : autrement dit une épiphanie de la finitude humaine, le surgissement de cet irréfutable réel dans l'espace des représentations, des simples figures. Et ce qui l'émeut le plus, aussitôt, c'est la douleur d'Hécube, d'une épouse, c'est cette preuve de l'amour d'un être pour un autre être. Non plus l'irréalité de signifiés de surface en leur perpétuelle dérive, mais l'ancrage des existences dans ce qu'on peut – et même qu'on doit – tenir pour un absolu.

« Un passage que j'aimais par-dessus tout », dit Hamlet de cette « tirade », demandant à un des acteurs qu'il la lui récite, toute autre affaire cessante. Et nous allons entendre, et pour un bon moment, ces vers qui d'abord étonnent, du fait de leurs différences d'avec le reste d'*Hamlet*. Mais il faut bien qu'il y en ait, de ces différences, pour donner relief à leur statut d'œuvre insérée parmi des actions et des faits supposés réels ; et il ne faudra pas croire que leur emphase, leurs images extravagantes, ce soit pour se moquer d'une certaine façon d'écrire. Il y a bien quelque raillerie dans cette invention de Shakespeare mais gentiment amusée, avec de la sympathie : la perception des faiblesses de toute création littéraire, de la naïveté des auteurs, mais, et comme en revanche, celle aussi et surtout – et avec de la gratitude – de la visée proprement poétique de ces vers en leurs façons et figures. Dans cette *Mort de Priam* Shakespeare – je reviendrai longuement sur ce point plus tard – reconnaît la poésie : ses défaillances mais aussi, au moins latents, ses pouvoirs.

VII

Et d'ailleurs il va droit à un effet qu'a ce texte sur un au moins parmi ses lecteurs. Lorsque le comédien prié de le réciter en vient au cri d'Hécube devant Pyrrhus massacrant Priam, il change de couleur, ses yeux s'emplissent de larmes, il doit s'interrompre. Les mots du poète éveillent sa compassion. Quand l'image peinte n'incitait Lucrèce qu'à la réflexion, fût-elle indignée, douloureuse, le poème suscite de l'émotion, et ce qu'il révèle dans ce lecteur en l'occurrence bouleversé, cela semble bien davantage que la réaction d'un artiste, mais monter d'un fond de la vie – la solidarité instinctive des existences – qu'il y aurait sens à tenir pour la seule réalité. Et aussi bien Hamlet lui aussi est-il ému. Déjà, quelques minutes auparavant, il avait rabroué Polonius, qui n'écoutait ces vers qu'en s'intéressant aux qualités ou défauts de l'expression littéraire. Et maintenant il met fin, brusquement, à la récitation qu'il avait voulue, il veut rester seul, et c'est pour méditer sur cette émotion de l'acteur, qu'il perçoit très forte, mais aussi réfléchir à ce qui dort en lui, ou qu'il réprimait. Une réflexion qui doit chercher très en profondeur et s'étendre loin

puisqu'il faut avoir découvert ce que sont ce cri, ce chagrin pour s'étonner, comme Hamlet va faire, de leur absence ou refoulement chez d'autres qu'Hécube.

Indéniable cette émotion d'Hamlet, trahie par le trouble de sa parole dans le grand monologue qui suit, tout en exclamations, en mots d'étonnement ou de désespoir, et on comprend ce qui l'a causée. Le hurlement d'Hécube, ce n'était pour le comédien que « l'ombre d'une douleur », un moment dans une fiction, mais lui, Hamlet, a dans ses pensées une autre femme en présence du corps de son mari, un être cette fois bien réel, sa propre mère, Gertrude. C'est l'apparente insensibilité de Gertrude au moment du meurtre de son Priam à elle – ne s'est-elle pas remariée presque tout de suite après, et avec un homme très soupçonnable d'avoir voulu cette mort ? – qui avait suscité ou accru le dégoût de son fils devant la vie, dès lors tenue pour un réseau de mensonges : le plus grave parmi ceux-ci étant – « elle se pendait à lui », dit-il de ses façons d'être d'auparavant – de faire semblant que l'on aime. De ce comportement de la mère avait résulté chez le fils une part au moins du scepticisme qui le ravage et fait qu'il ne parvient pas à vouloir vraiment la mort d'un Claudius guère plus coupable que Gertrude. Hamlet avait aimé sa mère, ce qu'il en dit à Horatio dès qu'il retrouva cet ami et confident le révèle, par l'étonnement dans l'indignation, par la douloureuse amertume. Mais il l'estime coupable, ce qui le fait présumer mauvaises, semblablement, toutes les femmes.

Or, en voici une, Hécube, qui est tout au contraire la preuve de l'existence de l'amour : de ce que l'amour peut avoir de définitif, d'absolu. On n'en peut douter, ces vers n'ont pas feint le cri, ils l'ont seulement dégagé du bruit des comportements ordinaires, qui peuvent recouvrir mais pas étouffer cette flamme. Et l'émotion d'Hamlet, c'est de se sentir envahi, devant tant de détresse si évidente, par la pensée que ce cri est vrai, que l'amour existe, même qu'il est femme. Et d'éprouver ainsi une sympathie en passe déjà de s'étendre à travers Hécube à toutes les femmes mais d'abord à la plus proche d'entre elles, la reine du Danemark. Le cri de la reine de Troie, c'est la résurrection de Gertrude des cendres qu'elle était dans son fils. Gertrude ne peut pas être aussi mauvaise que celui-ci le croyait. En cet instant Hamlet voit sa mère avec des yeux prêts à en percevoir les ambiguïtés, les contradictions, les probables déchirements. Il parlera, il criera, il fera des reproches, mais il écoutera les réponses. Et ce sera la vague de fond qui dispersera ses préjugés, dont il prend maintenant conscience. Il pourra aussi bien ne plus douter d'Ophélie, qu'il a aimée si spontanément avant de la décider une nouvelle Gertrude. Il pourra tuer Claudius, comme la justice le veut.

Telle l'agitation qui s'empare d'Hamlet entendant *La Mort de Priam*. Et à en prendre mesure on ne peut que se dire, me semble-t-il, que le piège qu'il imagine en ce même instant, réveiller par des mots une conscience endormie, ce sera moins pour surprendre Claudius, sur lequel il ne se fait pas d'illusions, que pour raviver en Gertrude l'émotion, sinon même l'amour, qu'elle a refoulés et ainsi préparer la rencontre où le fils accusera la mère mais tout autant saura l'écouter. Le piège qui est au centre d'*Hamlet* – ce théâtre dans le théâtre, cet emploi des mots non pour dire ce que l'on voit mais pour en retourner le sol, pour en exhumer ce qui est – ne serait pas pour la capture de Claudius mais pour délivrer la reine de la situation où elle s'est mise. Quel va être le titre de la pièce qu'Hamlet décide soudain d'écrire, pour une représentation devant le roi mais aussi la reine ? Le piège de la souris. Un mot qui dit bien plutôt la

femme que l'homme aux yeux réducteurs de la société.

Le piège de la souris, ce serait d'abord la libération de Gertrude. Et l'hésitation d'Hamlet entre « to be » et « not to be » prendrait fin en ce dénouement.

VIII

Hélas, ce desserrement des nœuds qui étouffent n'est guère ce qui commence à l'instant suivant de sa réflexion. Vite sa voix intérieure cesse de frémir, ses mots se reforment en discours, et, comme bientôt avec Ophélie, se renflamment les préjugés que laisse derrière soi le rapport au monde qu'on s'imaginait avoir récusé. Cela se joue sous nos yeux. À peine Hamlet a-t-il réagi à la douleur d'Hécube et à l'émoi de l'acteur qu'il cesse de vouloir se l'avouer. Au premier instant, cédant à son émotion, il voulait s'adresser directement à Gertrude, en sonder la capacité d'aimer en la plaçant comme Hécube devant le fait d'une mort. Et voici maintenant que ce n'est plus cette mort, cet absolu, qu'il veut mettre en scène mais ses causes, ses circonstances, et cela pour capter la réaction d'un coupable à l'évocation de son crime. Qu'est-ce que ce déplacement signifie ?

Je l'ai déjà suggéré mais c'est maintenant plus crédible. Non pas consentir à la demande du spectre, se plier aux valeurs de l'ordre ancien, et, du coup, rechercher les preuves qui autoriseraient tout à fait à tuer Claudius, confirmé l'assassin du roi. J'ai déjà dit qu'Hamlet n'a aucun besoin de ces preuves, et pourquoi prendrait-il tant d'indéniables grands risques pour s'en convaincre ? Mais Claudius peut exprimer autre chose que le désarroi et les craintes d'un coupable pris au collet : une émotion, peut-être un remords ou, à l'inverse, une indifférence, et c'est alors, de ce fait, l'être réel qui apparaîtrait sous ses dehors habituellement gardés clos. Un être ? Aussi complexe qu'Hamlet ? Oui, sans doute, et par conséquent cet interlocuteur dont celui-ci a besoin pour différer, et non mettre en œuvre la vengeance. L'émotion suscitée par la mort d'Hécube l'aurait porté à tuer Claudius, sans plus se poser de questions. Le refoulement de cette émotion, par l'ambivalence, le scepticisme, c'est vouloir qu'il vive pour continuer avec lui d'exister sans raisons de vivre.

Et si piège il y a, c'est donc, en somme, parce que Hamlet s'y est déjà enfermé, Hamlet lui aussi, et l'avenir, ce ne pourra être que son tête-à-tête sans fin avec un adversaire auquel il a besoin de se comparer plus qu'il n'a désir de le vaincre. Le piège, si Claudius ne s'en échappe pas par son absence de réaction, c'est la cage qui gardera l'un auprès de l'autre deux coupables – et remarquons en ce point qu'Hamlet, au moment décisif de la représentation, quand apparaît l'assassin tenant la fiole fatale, se jette, littéralement, sur la scène, en s'écriant que c'est là « le neveu du roi ». Hamlet est le neveu de Claudius, qui pour l'audience est le roi. Il endosse donc la vêture de l'assassin, il s'approche ainsi de l'assassin réel plus encore.

Et tout cela, ce besoin qu'il a de Claudius, cet abandon de soi à ces réseaux d'apparences que Claudius

gère avec peut-être bonheur et que lui subit, avec dans son cas rien qu'inquiétude et souffrance, c'est ce qu'Hamlet comprend, d'un seul coup, à l'instant où la représentation est interrompue. Claudius, en effet, s'est levé quand Lucianus, le neveu, a versé le poison dans l'oreille de sa victime, il fait rétablir la lumière, il part, et à Horatio, qui est dans sa confidence, Hamlet se déclare victorieux, l'usurpateur s'est trahi. Mais quelle fébrilité dans cette parole, quel besoin a-t-elle de s'attacher à Claudius, l'homme, d'en apprécier la valeur, de se moquer de ses façons d'être, au lieu de prendre les décisions que la situation devrait lui dicter ! Et qu'il est remarquable que sa première pensée, quand le cerf blessé semble s'enfuir, c'est de penser à soi comme un comédien, dont la vraie place serait parmi ceux qui viennent jouer la pièce ! Pas vraiment, répond Horatio. Si, redit Hamlet.

Et voici qu'arrivent Rosencrantz et Guildenstern, ces tristes sires, ces espions qu'il a démasqués mais qui le fascinent parce qu'il croit reconnaître en eux, simplement grossi, l'opportuniste qu'il imagine qu'il est. C'est parce qu'en leur vilenie même il croit qu'il en est le proche, et pouvoir tenir ainsi une preuve encore de l'illusoire de tout – cette fois, le sérieux de ses études à Wittenberg, de théologie, auprès d'eux – qu'il s'était laissé aller à leur dévoiler, dès leur arrivée au château, ce qu'il ne disait à personne : son grand « secret », un sentiment de dégoût devant l'état de la terre autant que celui du ciel. Et voici qu'à nouveau il va leur faire, fût-ce au moyen de symboles, l'aveu de ce qui se passe en lui et qu'il ne peut plus ne pas dire. On apporte les flageolets qu'il avait réclamés pour célébrer son triomphe. Mais maintenant il a en esprit des doigts « voleurs et filous », et entre ceux de Guildenstern il presse un des flageolets en le priant d'en jouer, ce qu'il sait fort bien que ce bas courtisan ne pourra faire. Est-ce son âme que l'espion ne saura pas pénétrer, quelle que soit la prise qu'il a sur lui, c'est apparemment ce qu'Hamlet veut laisser entendre. Mais « ce petit instrument qui contient tant de musique et dont la voix est si belle », c'est aussi ce qui permet à certains de rêver, avec même une bribe d'intimité, à cette musique à laquelle, instinctivement, l'esprit identifie l'ordre vrai, l'ordre du monde qui pourrait être.

Et est-ce seulement Guildenstern qui ne saura pas pressentir cette réalité essentielle, n'est-ce pas Hamlet tout le premier ? Dans la ruine de l'architecture du monde, ces sphères certes désaccordées, n'a-t-il pas perdu le contact d'une musique plus haute, celle qu'il avait pressentie parfois, par exemple en pensant à Ophélie ? Et maintenant c'est Polonius qui est là, l'honnête législateur sottement heureux qu'Hamlet n'a jamais cessé de mépriser, non sans dans ce cas encore quelque attirance. Polonius vient lui dire que la reine veut lui parler, « tout de suite ». Or, que lui répond-il, en cet instant décisif ? « Voyez-vous ce nuage là-bas, qui a presque la forme d'un chameau ? » demande-t-il à Polonius, qui acquiesce, mais aussitôt : « Il me semble que c'est une belette », insinue Hamlet, et Polonius acquiesce encore. Nuages, nuages, merveilleux nuages qui ne cessent de devenir, dissipant, recommençant mais pour à nouveau les défaire, leurs formes décidément sans substance : telles sont, une inconsistance, les représentations, les valeurs. Dans ce qu'on croirait la réalité ne vivent que les projections de nos rêves, aussi étrangers à nos vrais besoins d'êtres mortels que le chameau, la belette ou la baleine. Et il en va ainsi pour Hamlet tout le premier, qui se montre rêvant à Polonius qui croit ne pouvoir le faire : un aveu cette fois encore, et certainement dur à faire, dur à se faire. « Ces pitreries obligées sont à la limite de mes forces », murmure-t-il.

Loin d'avoir fait un pas vers la vengeance qu'il sait sa tâche, Hamlet se laisse prendre, remuer, dans les remous désormais sans frein de sa conscience de soi. Il va d'ailleurs différer de tuer le roi quand il le verra, un instant plus tard, sans défense pourtant parce qu'à genoux pour une prière. Hamlet tire son épée mais aussitôt la rengaine. Et il tente de s'expliquer pourquoi il renonce à cette occasion. Cette prière peut signifier que Claudius éprouve un remords sincère. Et pardonné de ce fait par Dieu il irait au paradis à sa mort sous les coups d'Hamlet, ce serait bien peu la vengeance que celui-ci croit poursuivre. Mieux vaut attendre que le pécheur reprenne ses habitudes impies, alors on pourra tuer son âme autant que son corps… Ainsi raisonne Hamlet mais c'est pour se cacher ce qu'il désire. Et qui est qu'il ne veut pas perdre ce miroir sur lequel il se penche pour une contemplation de soi dont il souffre mais dont il veut qu'elle dure. Claudius irait-il au ciel, il cesserait d'être ce manipulateur d'apparences qui de ce fait vit au plan où lui-même, Hamlet, se débat. Hamlet n'aurait plus en face de lui ce partenaire que le théâtre dans le théâtre vient de lui donner, au contraire, plus que jamais jusqu'alors. Que fera-t-il, bientôt, quand c'est lui, meurtrier d'un double de Claudius, qui paraîtra devant celui-ci au péril d'en subir la loi, qu'il sait dérisoire : « Ma chère mère », dit-il. Je ne suis pas ta mère, répond Claudius étonné, je ne suis que ton tendre père. « Ma mère, je dis bien, car mari et femme, c'est même chair. » La remarque paraît étrange, en fait elle est l'expression du renoncement d'Hamlet à se libérer de ses fers, les fers non de son corps, comme à présent, mais de l'âme. Si mari et femme, c'est même chair, la femme de Claudius n'est elle-même que cette chair qu'il est, ordinairement terrestre, vile, elle ne vaut pas plus que lui. Mieux vaut, assurément, avoir réprimé l'espérance qu'avait suscitée le cri d'Hécube.

IX

Ce n'est pourtant pas que ce cri se fût vraiment tu dans cet Hamlet qui s'enferme dans sa fascination de Claudius. Quand il décidait du texte du *Meurtre de Gonzague*, Hamlet n'avait pas omis d'ajouter à l'évocation de l'assassin celle du complice, la reine, ce qui était un reste de ce besoin de la rencontrer, de vérifier sa capacité d'amour qui l'avait saisi sous l'effet des mots de la *Mort d'Hécube*. Et il murmure : « Absinthe, absinthe amère », quand la reine de comédie déclame le mensonger serment d'amour absolu qu'il a rédigé pour elle. Cette femme était-elle sincère, en cet instant de l'ultime échange avec l'époux de toute sa vie ? Ou cachait-elle son jeu ? Ou, pire encore, ces mots d'amour prétendu n'étaient-ils que les « words, words, words » sans substance ni conséquence d'un monde sans vérité où l'amour n'est jamais qu'un faux-semblant ? De la représentation de la pièce Hamlet attend tout de même aussi qu'elle lui montre comment sa mère y réagira, dans la salle.

Mais cette réaction de Gertrude, s'il y en eut une, a été masquée au moment crucial par la colère du roi et son brusque et bruyant départ. Le désir de mieux comprendre en vue de mieux aimer a été frustré, mais c'en est encore un indice que l'émotion d'Hamlet, si évidemment intense, quand il entrera, une heure plus tard, dans la chambre maternelle, où Gertrude l'a convoqué. Gertrude va-t-elle, tant soit peu, se révéler une Hécube, la preuve qu'il y a une réalité – celle du cœur – sous la dérive sans fin des apparences ? Un cri, ne serait-il que faible, étouffé, va-t-il déchirer le voile dans les replis duquel on étouffe, ne voulant plus désormais que le « not to be » ? C'est quand il apprend que sa mère veut lui parler qu'Hamlet tient devant ces courtisans qui l'incitent à démission ses propos si provocants, si inquiets, sur les nuages qui se déforment sans fin et sur la musique impossible. Cette réflexion affiche du nihilisme mais dit aussi qu'Hamlet se sait et veut davantage que ce qu'attendent de lui ces êtres vils ; et elle cache mal un cuisant

regret.

Reste que la censure de soi qui avait détourné vers Claudius la pensée d'Hamlet à l'instant premier du cri d'Hécube le paralyse une fois encore dès son entrée dans la chambre. Il est vrai que Gertrude ne fait rien, tout d'abord, pour prendre conscience de ce qu'elle est par-dessous le rôle qu'elle a accepté de jouer. « Hamlet, tu as gravement offensé ton père », s'exclame-t-elle, et ce mot « père » si malvenu proclame avec une force assurément provocante son allégeance à Claudius. Hamlet relève la balle, il lui renvoie la phrase, il en retourne l'accusation, il se lance dans un procès avec des mots aussi durs et blessants qu'il en avait eu pour Ophélie, pire même puisqu'il dit à Gertrude qu'elle a tué son mari. Longue, longue diatribe où se ramasse son vœu toujours chancelant de faire de son projet de vengeance – de son admiration, de sa dévotion pour son père – le rempart contre le « not to be » qui le tente. Et s'en tiendra-t-il à cela ? Il ne le devrait pas, car Gertrude est émue, elle le laisse voir, tes mots me poignardent, dit-elle, et vient le spectre du roi – cette fois en robe de chambre – rappeler à son fils qui il fut vraiment, sous son armure factice, et son injonction oubliée : n'accable pas ta mère avec des pensées du dehors, laisse-la aux ronces qui envahissent les cœurs. Tout semble encore prêt pour un grand moment de reconnaissance réciproque, avec des pleurs partagés. Pour sa part Gertrude est vraiment au point de s'abandonner à l'émotion, au remords.

Mais ce n'est pas ce qu'Hamlet accepte ; et une nouvelle fois le raidissement qui l'avait privé d'entendre résonner longuement en lui le cri d'Hécube le gagne, le paralyse. Il ne peut se défaire d'imaginer une Gertrude lubrique, capable de gestes qui le dégoûtent, « de même chair » que Claudius ; et si dans la retombée de sa colère il a de la compassion pour une évidente souffrance, ce ne sera pas cet élan qui va d'un être à un autre pour le dévêtir des aliénations, l'étreindre, vraiment l'aimer : non, ce sera ce qui est typique d'une société résignée, la charité toute négative qui tient ces aliénations pour des faits inévitables, et que l'on tolère parce qu'on ne les comprend que trop bien, mais par le bas. Bien qu'un peu trop agité, un discours de prêtre au confessionnal. Une indulgence qui ne demande rien, existentiellement, poétiquement, parce qu'elle ne sait pas espérer. Et qui laisse donc le dernier mot au dire des apparences, lesquelles sont pourtant l'enfer dans lequel il souffre. « Affectez la vertu que vous n'avez pas », conseille Hamlet à Gertrude, sans même de l'ironie. « Abstenez-vous », cela permet de dompter le diable. Éthique assurément toute négative, celle, à l'extrême, des flagellants, ces victimes. « Ma charité est empoisonnée », s'écriera Rimbaud, une fois encore si proche de la pensée de Shakespeare. Rimbaud qui a dit ainsi en deux mots qui devraient être contradictoires la misère des sociétés qui ont mis leur or dans le questionnement des aspects de choses et non des présences d'êtres.

Une nouvelle, une ultime fois Hamlet a laissé les propositions illusoires du paraître étouffer en lui le désir d'être. Conscient, tout de même, de ce que serait une vraie vie, il est privé de vouloir ce bien par le poids sur lui des mots de l'être au monde à défaire, mots qui sont des saisies seulement partielles et donc la fatalité de rêveries sans réalité, dangereuses. L'herbe ne pousse pas dans le marais des fantasmes ; et dans le « bonne nuit » d'Hamlet à une Gertrude effondrée je vois un des seuils de l'immense terre gaste que T.S. Eliot a vue s'étendre en tout point ou presque des temps modernes. Au château du rapport à soi, dans lequel tout se fige ou pourrit mais où tout demeure possible – c'est Elseneur mais ç'avait été le logis

du roi pêcheur, qu'une parole pourrait guérir –, se substitue la stérilité d'un dehors où il n'est plus de vérité, relative et pauvre, que dans la résignation et l'errance.

Il est frappant de voir que dès qu'il a tué Polonius Hamlet, au lieu de passer à l'action – il en est temps encore, c'est même le moment ou jamais –, se laisse enfermer dans la condition du coupable, acceptant sans apparente révolte d'être jugé et puni. Et il est remarquable aussi que sa condamnation, ce soit l'exil, le départ du château, le long voyage en mer, la mort pour rien programmée au terme, après quoi, si le voyageur sans espoir s'est assuré par sa ruse un peu de survie, ce sera le retour au pays de la grande occasion manquée mais sans projet d'action, désormais : jours, chez Hamlet, de simple méditation sans conclusion, étonnée.

X

J'aborde ainsi et ici l'autre face de l'œuvre, son brusque décentrement, un regard par maintenant le dehors sur ce qui avait été perçu jusqu'alors par le dedans des monologues d'Hamlet – hésitations et cris de colère – ou par la réflexion d'Horatio ou les échanges inquiets entre la reine et le roi. Au devenir rapide et ramassé sur soi d'une action vouée à un dénouement – quel que celui-ci puisse être – a succédé un temps ouvert dans lequel, ici ou là, des êtres disséminés continuent leur vie dépourvue d'espoir, ainsi Hamlet retrouvant Horatio on ne sait où, ou Gertrude abstinente ou pas, ou cette Ophélie qui soudain va reparaître mais si changée.

C'est l'époque, je dirai moderne, où le vouloir être, le « will to be », semble se renoncer, non sans que parfois y retentissent les cris de l'espérance défaite ; et ce qui est remarquable aussi dans cette deuxième partie d'*Hamlet*, c'est qu'avant d'exposer la philosophie que se donnent certains des survivants du désastre, Shakespeare ait su si bien déceler et analyser ces cris de la détresse nouvelle. Le premier qu'il écoute étant toutefois « mezza voce », une voix brisée, éprise instinctivement d'une musique qui cesse : les si touchantes chansons de la supposée folie d'Ophélie. La jeune fille qu'elle était, naïvement espérante, avait subi de plein fouet le malheur d'Hamlet, j'ai dit qu'il l'avait violée, c'est vrai en tout cas psychiquement, et voici qu'elle entre à nouveau en scène, mais cette scène, c'est cette fois le monde, le tout du monde, cet à présent dont les fleurs ne sont plus coupées pour les bouquets et guirlandes du sens vécu en commun dans les jours de fête : d'où suit qu'il n'y a plus qu'à les distribuer au hasard, avec rien qu'un peu de mémoire des significations que naguère la société leur donnait. Elles sont flétries maintenant, pétales et même feuilles, parfum qui ne survivra que dans des flacons pour l'inquiet plaisir des esthètes, fleurs du mal. « Voilà du romarin, c'est pour le souvenir », murmure Ophélie. Et quand une dernière fois elle veut rassembler en couronne des marguerites, des orties et des « doigts des morts » près d'un saule qui semble se pencher sur elle plus que sur l'eau, c'est en sachant, intuitivement, que la signification qui émane de cet ultime tressage, c'est seulement le retrait sur soi d'une réalité à nouveau rien que végétale : eau de la simple nature, ignorante du fait humain, un non-être dans l'indifférence duquel la voix de cette vie – femme plus qu'homme semble-t-il en ces dernières minutes – se dissipe, chantant un instant encore les « vieux airs ».

Et l'autre cri, c'est, comme en réponse, celui d'Hamlet lui-même dans la grande scène qui est l'image en abyme – ou faut-il dire la mise au tombeau ? – de toute l'œuvre : l'exilé retour au pays prend dans ses mains le crâne d'Yorick, qu'un fossoyeur lui désigne, puis voit venir vers lui le cortège funèbre d'Ophélie. Hamlet et Horatio – où se sont-ils retrouvés ? – sont en effet entrés – est-ce par hasard ? – dans le cimetière sous Elseneur. Et d'abord Hamlet y médite parmi des crânes jonchant le sol sur la vanité des entreprises humaines, avec sûrement en esprit la sienne propre, moins déplaisante à première vue qu'une acquisition rapace de terres mais dont il doit bien constater qu'elle non plus n'a jamais cessé de lâcher la proie, comme on dit, pour l'ombre : ainsi quand il insultait l'aimante Ophélie. Hamlet peut comprendre cela, car que lui rappelle Yorick, ces orbites vides, cette mâchoire béante ? Que par ses railleries des riches et des puissants ce sage parmi les fous avait tenté de lui enseigner qu'il n'y a de réel que le bref instant de la vie et ses besoins primaires, clefs de l'amour : la vérité de la finitude. Puis, en le prenant dans ses bras pour le jucher prestement sur ses épaules, avait désiré le convaincre – lui, Hamlet, encore petit enfant – qu'il y a grand sens aux moments de plaisir simple, pour lesquels il importe d'avoir confiance en qui se penche en riant sur vous. Confiance qu'il faudra mettre plus tard en qui vous dira son amour.

Mais entre dans le cimetière une procession que conduisent le roi, la reine, avec Laërte auprès d'eux et un corps sur une civière. Laërte s'avance, il va parler. Et Hamlet encore en retrait et même caché murmure : « Un bien noble jeune homme ! », ce qui a été jusqu'à maintenant sa pensée constante, avec même une part de fascination qui s'explique bien. Car Laërte est comme lui intelligent, décidé, sportif même – ils sont à l'escrime aussi brillants l'un que l'autre –, il dispose des mêmes ressources que lui de combativité, d'énergie. Simplement cette énergie est chez Hamlet inhibée, elle lui fait défaut quand il la lui faudrait pour venger son père, alors que chez Laërte il est clair qu'elle est à tout instant disponible et pour une raison évidente, au moins aux yeux de son prince.

Cette raison, c'est que le fils de Polonius a une réponse radicalement autre qu'Hamlet aux questions que pose l'ordre du monde. Faut-il accepter celui dans lequel on vit, ou l'amender, n'a-t-on pas même à comprendre, avec alors un violent émoi de nature métaphysique, qu'il n'est, comme dit Hamlet, qu'un amas de ruines qui d'une façon ou d'une autre restera tel à jamais si on ne sait ramasser la clef de l'amour tombée dans l'herbe des mauvais rêves ? À ces questions, s'il se les posait, la réponse de Laërte serait sans équivoque. Il n'est pour lui d'autre monde que celui que lui lègue sans inquiétude, avec même satisfaction, son père. Et s'il faut y porter des changements, ce sera à ce plan de représentations conceptuelles – c'est-à-dire perçues par le dehors, simplifiées – où les dogmes en place ont déjà établi leurs lois sans grande vérité, pourtant, ni vertu. Laërte peut agir librement parce qu'il ne doute pas des principes de son action. Quitte à commettre alors lui aussi, la suite le montrera, les « erreurs étranges et tristes » que dit Rimbaud – lui encore – cette fois dans *Les Déserts de l'amour*.

Hamlet, quant à lui, a vu s'effondrer sa foi dans l'ordre que Laërte ne songe qu'à préserver, et c'est pourquoi il regarde cet autre fils avec cet intérêt fasciné qui est si souvent un signe d'ambivalence : d'une part il le blâme de faire siens les « words, words, words » d'un passé qu'il tient pour leurre et mensonge, mais d'autre part il ne peut s'empêcher de l'admirer, à lui voir tant de liberté et si efficace : tout en le

jalousant, puisqu'il se ressent lui-même si prisonnier. C'est avec enfiévrées en lui cette envie et cette estime qu'il voit maintenant Laërte se détacher du groupe des arrivants pour prendre la parole devant une fosse béante. Mais alors, d'un coup, le blâme prend le pas sur l'admiration ; et s'efface la jalousie parce que cet Hamlet inquiet, démoralisé, paralysé, comprend que c'est lui, pourtant, qui sait et même qui est, qui est réel : quand tous ces autres autour de lui ne sont – Horatio excepté, son confident – que des ombres.

Qu'a fait Laërte pour qu'Hamlet comprenne cela ? D'abord, à haute voix, le frère d'Ophélie l'a expressément accusé d'être la cause de la folie de sa sœur et de ce qui paraît avoir été un suicide. D'un coup Hamlet apprend ainsi la mort de la jeune fille et doit réfléchir à sa responsabilité dans cette mort. Que pense-t-il de son tort, à cet instant il ne le dit pas, même il ne le dira jamais, car pour se faire parole explicitée, monologue, cette sorte de réflexion reste trop en butte aux mots néfastes de l'ordre ancien. Mais c'est aussi parce que ce que profère Laërte, c'est véridique, peut-être, mais c'est aussi et d'abord ce qui maintenant s'efface devant une autre et plus forte encore évidence : la propre responsabilité du frère d'Ophélie dans la situation qui a tourné au désastre, sa façon à lui d'avoir fait périr un jeune être qui ne songeait qu'à aimer.

Le meurtrier d'Ophélie, Laërte ! Il saute dans la tombe, il prend dans ses bras le corps de sa sœur, il brûle de la venger ! Oui, mais il crie son chagrin avec tant d'emphase ! Tout en ayant besoin pour le signifier de comparaisons si convenues et, comme nous dirions, littéraires : le Pélion, l'Olympe « bleu dans le ciel » ! Hamlet remarque ces métaphores puisqu'il va bientôt s'en moquer, renchérissant sur leur abstraction et leur démesure avec des images qu'il veut plus extravagantes encore, le vinaigre, le crocodile. Et pourquoi il les prend à cœur, c'est qu'elles laissent voir que même si Laërte souffre, ce qui est sûr, il n'en reste pas moins englué dans des réseaux de représentations et de valeurs stéréotypées qui, de proche en proche, touchant à tous les vocables et les figeant dans leur abstraction, gardent qui les emploie dans le vieil ordre du monde : celui qui déniait les vrais besoins et intuitions de la vie, étouffant toute velléité d'existence pleine, en bref vouant à la mort.

Laërte parle une langue par le fait de laquelle Ophélie, même s'il l'aimait, est d'emblée abolie, réduite à une vie sans capacité de pleine présence, déjà la mort. Son emphase laisse d'ailleurs percevoir qu'il craint que ses mots ne sachent exprimer le sentiment que tout de même il éprouve, pressenti prisonnier de formes superficielles de la conscience de soi. Mais au lieu de dénoncer les « words, words, words » de la mauvaise parole il leur en rajoute, révélant au passage le dessein et les procédés de ce qu'a été si durablement la rhétorique dans l'histoire de l'Occident. Qu'est-ce que la rhétorique, dans le rapport de l'être parlant et du monde ? Ce qui aide les mots d'usage à se refermer par un recours à rien que la forme sur leurs significations communément acceptées : c'est-à-dire sur de la généralité, de la mort. Si bien que ce qu'on nomme invention dans les traités ou manuels, ce n'est qu'une façon de faire oublier – de tenter de faire oublier – qu'il y a davantage à trouver, dans l'exercice de la parole, que de la signification plus ou moins renouvelée ou mieux dite.

Laërte, qu'Hamlet admire parce qu'il est capable d'agir, c'est celui qui n'agit qu'en étouffant le cri de la finitude. Il ne pourrait aimer Ophélie qu'en radicale contradiction avec son besoin d'action dans le monde en place, et n'est-ce pas là, au total, quelque chose de pire que l'assassinat ordinaire puisque c'est le rapport à soi de l'autre personne, peut-être prêt à fleurir, qui est méconnu, par ce besoin égoïste, et même violenté, dévasté, voué à l'étouffement par privation de parole ? À mon sens, c'est cette grande question qu'Hamlet se pose, quand il se jette sur Laërte et veut le prendre à la gorge, cette gorge qui laisse passer des mots aussi meurtriers.

En matière d'assassinat Hamlet pourrait bien pourtant se sentir le premier coupable, car cette parole réductrice il l'a lui aussi faite sienne, non par trop d'aptitude à l'action mais par son triste consentement, à des heures, aux préjugés qu'elle met en place et aux soupçons qui en sont la conséquence, en particulier dans le rapport à des femmes. Le regard de Laërte sur les femmes, celles qui ne sont pas une sœur – un regard aussi réducteur que celui d'un Hotspur, par exemple, à un autre moment de la réflexion de Shakespeare –, c'est même lui, Hamlet, qui lui donnait voix de la façon la plus extrême et irréfléchie quand il accusait Ophélie de n'être qu'une sotte et une prostituée en puissance, de quoi dévaster dans la jeune fille toute sa réserve de confiance, toute sa naïve et belle espérance.

Oui, mais quand il accuse ainsi, Hamlet sait, au fond de soi, qu'il a tort, qu'il ne fait que se conformer aux schèmes d'un ordre auquel, comme il le proclame, il ne croit plus. C'est lui-même qu'il veut détruire quand il accable Ophélie, et l'intuition de ce qu'est la présence à soi et au monde, la vraie, celle qui étouffe sous le poids des abstractions mensongères mais tente pourtant de survivre, il l'a donc en lui, au plus intime de sa souffrance : et c'est elle qui garde vive, sinon le corps de la jeune fille, du moins la mémoire de ce que celle-ci aurait pu être, dans une existence plus librement respirante, si un Hamlet n'avait pas tué, dans son mauvais désespoir, l'être qu'en fait il aimait. Hamlet fut le malheur d'Ophélie, mais il l'a moins déniée que n'a fait Laërte. Il l'a accusée du pire mais il en a su au fond de soi la « délicatesse mystérieuse », il sait aussi qu'elle n'a jamais cessé de croire en lui, de l'aimer, c'est-à-dire d'être, à cause en somme de lui. Voilà ce qui lui revient à l'esprit quand il entend les belles paroles du frère. Et ce qui le fait s'écrier, quand on a réussi à les séparer :

J'aimais Ophélie. Quarante mille frères
Ne pourraient pas avec tout leur amour
Atteindre au chiffre du mien.

« J'aimais Ophélie ! » Indéniable cet amour qu'Hamlet a méconnu, saccagé. Indéniables et même à jamais vivants dans l'être humain – l'être parlant – le fait de l'amour, l'adhésion à l'autre, le vouloir être. Mais, semble-t-il, toujours là aussi pour étouffer cet amour, pour lui offrir de son objet de simples images qu'il faudra soit idolâtrer soit insulter, oui, toujours là, recouvrant tout, faisant taire toutes les voix, le vaste réseau des représentations, des valeurs, que referme sur soi dans la parole possible la langue en place, à cause dans ses mots de leur emploi conceptuel, ce choix des aspects contre le tout, des essences toujours fictives contre les simples présences, celles avec lesquelles on pourrait tenter de « changer la vie ».

XI

On peut savoir aimer, certes, dans l'exister quotidien. En bien des situations de la vie, moments soit de paix soit d'urgences, on peut avoir par-dessous les mots de la pensée, dans le silence attentif du cœur, une relation pleine, vraiment et sereinement aimante, avec un autre être, avec même de simples choses : le besoin d'être est indéfaisable, l'être survit à toutes les vues que la raison aveuglée substitue aux évidences du simple.

Mais dès qu'on veut porter cette capacité d'aimer au plan où les problèmes se pensent, avec nécessairement des concepts, alors nécessairement aussi elle se déconcerte, se laisse recouvrir par des représentations qui l'égarent, elle se fait rêve, fantasme, et si elle cherche à se ressaisir, dans ces filets, dans ce piège, eh bien, trop souvent ce sera trop tard. « J'aimais Ophélie », crie Hamlet. Mais c'est devant la tombe de son aimée : il a pris conscience trop tard. Et que de fois il en est ainsi dans nos pays de l'Occident de l'esprit, pays de la nuit qui vient. Est-ce à la tombée de la nuit que l'oiseau de Minerve prend son vol ? Oui, mais parce que c'est lui qui fait que la nuit s'étend : non plus la grande nuit respirante, claire, de la nature, non plus le ciel étoilé, mais l'opacité dans même le jour, le plein noir dans lequel il arrive que les échafaudages s'effondrent.

Trop tard ! Et après qu'on aura pris conscience de la grande occasion manquée le risque de ce rapport au monde, à la vie, que Shakespeare explore à la fin méditative d'*Hamlet* et qu'il nomme la « readiness », acceptation du non-sens de tout, de la mort. La « readiness » est la résignation aux actions auxquelles on n'a plus à donner aucun sens qui vaille. C'est bien ce renoncement qui triomphe quand Hamlet accepte avec une indifférence non simulée l'offre d'un duel qui d'évidence est un piège, où sa vie même est en jeu : qu'importe, dit-il à Horatio, qui cherche à le mettre en garde, « si ce doit être pour maintenant, ce ne sera plus à venir ». Accepter ce qui vient, et non plus pour participer de l'unité de la vie comme on peut le vouloir et même pouvoir quand on partage avec quelqu'un d'autre le bien mystérieux d'exister, mais pour n'être plus que l'épave que soulève, éclaire puis noie un flot qui vient de nulle part et s'éloigne sans horizon. L'abandon de soi au non-être. Le rêve de la providence divine – déjà une démission du vouloir-être de la personne – se dissipant dans cette matière que tentait de réécrire la vie.

Et de la lucidité, en cela ? Oui, chez certains, dont assurément cet Hamlet des derniers jours. Mais une intellection qui sera sans pouvoir contre les idéologies qui ramassent le nihilisme pour en distiller le poison. Le « J'aimais Ophélie », le « trop tard » d'Hamlet, est le « trop tard » même de l'Occident, celui qui a accablé jusqu'à maintenant tous ses vœux de révolutions de fraternité, de justice, les livrant sans défense à ces agrégats de pensées flétries dont, en somme, il est la cause, accréditant de ce fait les aspects les plus bas ou vils de leurs revendications.

Chapitre II

La décision de Shakespeare

I

Nous venons d'entendre à travers toute la fin d'*Hamlet* un « trop tard » qui semble avoir sens pour toute existence moderne.

Et nous avons donc maintenant à nous demander si ce « trop tard » est bien le constat ultime de l'œuvre, ce foisonnement de significations dont le fond serait seulement cette assertion du non-sens, désespérante. Question inquiète, sur cette plus radicale des réflexions de Shakespeare, et qui fait comprendre, en tout cas, pourquoi *Hamlet* a si évidemment fasciné, et de plus en plus à mesure que le dehors des phénomènes de la matière se fait davantage l'étouffement des espérances naïves. Comment ne pas se regarder dans un miroir que l'on pressent véridique ?

Shakespeare domine notre pensée parce que cette pensée s'alarme. Mais n'apporte-t-il, et même dans *Hamlet*, que des provisions pour l'effroi ? Dans cette tragédie du vouloir être manqué, est-il vrai que les ambiguïtés de la signification ne se totalisent que sans laisser de place à une espérance de sens ? Je ne le pense pas. Je crois pouvoir constater qu'*Hamlet*, c'est en fin de compte bien davantage. J'aperçois une dimension de plus, sous-jacente à toutes les autres, dans cette méditation qui avant d'être le texte que nous avons fut une écriture en devenir et le reste. Une écriture ? L'écoute d'un certain possible toujours frustré dans chaque mot qu'elle emploie.

Je reviens à ce *Piège de la souris* ou *Meurtre de Gonzague* qui est un des foyers, ils sont plusieurs, de la pièce, et c'est pour m'étonner qu'on ne s'arrête pas davantage à son extraordinaire bizarrerie de ce point de vue pourtant essentiel qu'est son écriture, si différente de celle qui prévaut dans *Hamlet* ou toute autre tragédie ou comédie de Shakespeare. Réserve faite de l'écriture des masques, celle que Shakespeare convoquera à la fin de sa carrière dans *La Tempête* : une pièce où je décèle, ai-je tort, un retour de Shakespeare sur ce qu'*Hamlet* lui avait permis de comprendre.

Ce « théâtre dans le théâtre » est écrit, j'y insiste, d'une façon vraiment surprenante, et qui prend relief plus encore quand on le rapproche des deux autres émergences du théâtral voulues par Shakespeare en

d'autres passages d'*Hamlet*. Je n'évoque pas en ce point, pas encore, le texte même de cette tragédie, depuis ses premiers mots, le « Qui va là ? » instaurateur, jusqu'aux derniers d'Hamlet, eux aussi une question, peut-on croire. Par rapport à ce texte qu'écrit Shakespeare, ce texte qui est l'étoffe même de toute l'œuvre, il est naturel qu'un autre qui s'y insère veuille marquer clairement sa différence et le fasse par une outrance de ses caractères propres : une exagération nécessaire qui pourrait même sembler suffire à l'explication des boursouflures du « piège ».

Mais il y a d'autres textes ou idées de texte dans *Hamlet*. Distincts eux aussi du reste de l'œuvre, c'est d'abord ce récit de la mort de Priam et du cri d'Hécube que j'ai déjà commenté, puis, bien qu'elle ne soit qu'évoquée, nullement citée, c'est cette pièce qui se dessine quand Hamlet expose à ses comédiens sa conception du théâtre. Une pièce dont il ne précise pas le sujet mais dont il définit très précisément l'écriture. C'est par rapport à ces deux autres textes d'abord que l'œuvre qu'il faut que Claudius écoute présente des différences, c'est à ce plan qu'elle demande de réfléchir à son théâtre dans le théâtre qui est donc un texte dans un texte.

Réfléchissons à ce *Meurtre de Gonzague*, et d'abord à la diction et au style dans ce mélodrame auquel Hamlet reconnaît de la vérité et de l'efficace puisqu'il l'a choisi pour monter son piège et y a même ajouté « douze ou seize vers de sa façon ». Ce qui frappe dans cet écrit, c'est le poids de la forme fixe sur la parole : raideur de la prosodie, retour obsédant des rimes vouant le vocabulaire à un resserrement peu propice à dire dans leurs nuances les événements d'une vie. Ce ne sont pas ces roues et chaînes grinçantes qui peuvent se prêter aux émotions qu'Hamlet voudrait pourtant faire naître dans Claudius et réveiller dans Gertrude. Sous ce carcan le roi et la reine de comédie ne sont que des marionnettes, lentement, gauchement déplacées par le montreur. Et dans ce qu'ils disent on ne s'étonnera pas que ce soient les poncifs, les stéréotypes qui prédominent. Il y a dans *Le Meurtre de Gonzague* une idée, une intention, mais décidées et fixées d'avance, aux dépens des pensées plus véridiques qui les bousculeraient dans une écriture plus libre. Aucune image, d'ailleurs, sauf des allusions convenues au char du soleil ou à Tellus ou Neptune : les images relèvent d'un inconscient qui ne peut guère loger dans ce carton-pâte.

Et bien différent est donc ce théâtre-ci de celui de la chute de Troie évoquée la veille dans des vers qui bouleversèrent un comédien. Alors des visions directes, étonnamment concrètes, sang coagulé, bruit des armes, se heurtaient dans des clameurs et des cris : on les comprenait, l'expérience intime des hommes et des femmes de cet ici, de ce maintenant. Et de minute en minute en cette heure vraiment tragique le texte avançait, intrépidement : gauche mais vif, malmenant les conseils de propriété des mots – la « couverture » d'Hécube ! – ou de mesure entre les parties que prodigue tout bon manuel de rhétorique. La forme, autrement dit, ne pèse pas sur les mots dans ce *Cri d'Hécube*, elle les laisse chercher en avant d'eux, dans la vie, elle les aide à se dégager de ces emplois sans surprise qui tarissent les émotions. Et ce n'est donc pas du côté du meurtre de Priam qu'il faut placer celui de Gonzague. Ces deux émergences dans *Hamlet* d'une écriture autre que celle propre à Shakespeare ne paraissent pas apparentées. Même si leur succession dans la pensée d'Hamlet – c'est le récit de la fin de Troie qui l'a fait se ressouvenir du meurtre de Vienne – doit bien signifier qu'il y a passage de l'une à l'autre. Passage de l'écoute de l'une à la conception de l'autre.

II

Or, ce passage, n'aurait-il pas dû s'éclairer des réflexions qu'Hamlet va bientôt livrer aux acteurs répétant la pièce qu'il a choisie pour l'élaboration de son piège ? Des réflexions qui sont même, c'est étonnant, détendues et presque enjouées tout en étant aussi longues – l'équivalent de deux des grands monologues – que précisément formulées. Pourtant il n'y a rien – du moins au premier regard – dans ces propositions prudentes et simples pour dire par quelles voies le récit si mouvementé, si véhément, du meurtre de Priam avait pu inciter Hamlet à se souvenir d'une œuvre aussi statique, aussi empesée, que celle qu'il décide de faire jouer.

En fait, la pensée dont Hamlet fait part aux comédiens semble aussi étrangère à l'une qu'à l'autre de ces façons de concevoir le théâtre. Ce que ce metteur en scène improvisé – mais qui semble très à son aise avec ses acteurs – attend du jeu de ceux-ci et, implicitement, des œuvres qu'ils jouent a de quoi surprendre, en effet, ceux qui ont à l'esprit les *Meurtres*. « Soyez mesurés en tout […]. Dans l'ouragan de la passion vous devez trouver et faire sentir une sorte de retenue qui l'adoucisse », leur dit-il. Et encore : « ne jamais passer outre à la modération naturelle » car ce serait s'écarter de l'intention du théâtre, dont l'objet est de présenter, précise-t-il, un miroir à la nature mais aussi à la société, en ses vertus autant que ses vices. Ce miroir ne doit rien outrer ni affaiblir, et le comédien doit se garder de trahir ce noble projet de vérité en se dandinant ou « beuglant », façons de détourner l'attention d'une recherche qu'il faut aussi nuancée que sérieuse.

Qui est-ce donc qui énonce de tels préceptes avec une conviction qui semble le fruit d'une pratique ? Est-ce Shakespeare lui-même qui serait entré dans sa pièce ? Il est facile de le penser mais ce serait une erreur. Shakespeare estimait certainement que des excès dans le jeu des comédiens ne doivent pas occulter ce qu'avec grand sérieux exposaient ses tragédies et même ses comédies. Mais eût-il pu tant soit peu faire sienne l'idée de cette « mesure » qui doit soumettre à sa « retenue » l'ouragan de la passion ? Y a-t-il une mesure de cette sorte dans les vociférations de Lear ? Ou dans l'angoisse de Macbeth ou dans le hurlement d'Othello avant qu'il ne se tranche la gorge ? Ou – et c'est cette fois dans *Hamlet* même – dans la longue dérive d'Ophélie fredonnant pensivement ses chansons ? Avec cette notion de mesure en tête Shakespeare n'aurait même pas pu écrire les monologues d'Hamlet, si évidemment à l'écoute de l'inconscient, une pensée qui ne sait pas la raison.

La mesure est un regard qui enferme chaque chose ou événement dans une idée qu'il s'en fait déjà, quitte à consentir à mettre parfois en question ce préjugé, mais dans d'étroites limites. Totalement réductible à des mots conceptualisés, dont la vocation est analytique, elle ne sait rien des noms propres, elle relève de l'intellect, non du cœur. C'est dire qu'elle est aveugle et sourde au dehors qui secoue l'édifice de la raison : à cet excès de la réalité sur l'esprit dont nous créditons Shakespeare d'avoir offert des aperçus saisissants. Et si Hamlet la prône à ce moment de sa réflexion, il n'y eût guère songé quand il attendait le spectre, sur les remparts, au plus épais et froid de la nuit. Ne pensons donc pas qu'il soit à présent le porte-parole de l'auteur de *Macbeth* ou du *Roi Lear*.

Mais alors, pourquoi cet exposé d'une poétique qui ne pourrait ni concevoir *Hamlet* ni rendre compte

des œuvres à venir ? Une poétique qu'on pourrait plutôt dire à la Ben Jonson, car il faut le souci qu'avait du pour et du contre cet honnête témoin des mœurs d'une époque, il faut son sentiment instinctif du modéré et de l'immodéré, de la prudence et de l'imprudence, pour trouver du sens à la retenue et à la mesure, signes de scrupule dans l'examen des faits de société ordinaire, ceux que balaient les orages de la passion. Et puisqu'il y a dans *Hamlet* à ce moment de la pièce une évidente allusion à la scène contemporaine, c'est donc à ce rival de Shakespeare qu'il conviendrait de penser, en se disant qu'après tout Ben Jonson avait pu inciter Shakespeare à des réflexions par son *Poetaster* de précisément ces années-là. Ce *Poétereau* où se trouve une satire d'auteurs écrivant un peu dans le style outré du piège ourdi par Hamlet.

Reste que les valeurs que prône Hamlet théoricien du théâtre n'expliquent pas le pas qu'il vient de franchir entre le *Priam* et le *Gonzague* ; et en ce point de l'action il faut donc constater ce qui semble un hiatus, presque une aporie, dans la chaîne des significations de la pièce : la présence qu'on y décèle, à la fois simultanée et hétérogène, pour ne pas dire contradictoire, de trois conceptions du théâtre, de trois rapports de la parole scénique à, s'il en est une, la vérité. Et ma question, maintenant : peut-on espérer que cette disparité s'explique, que ce qui s'oppose s'articule ? Ce qui serait accéder au niveau dans Shakespeare où les décisions, conscientes ou pas, étaient prises. Et, qui sait, dégager dans *Hamlet* un peu de ciel clair au-dessus de ce paysage de cendre, inciter à remettre sur le métier les interprétations trop uniment nihilistes. Je ne le cacherai pas, c'est ce que je crois possible. Et qu'il y a dans la pièce un niveau de sens qui n'a pas affleuré encore.

III

Oublions pour un instant *La Mort de Priam*, nous y reviendrons plus tard, et attachons-nous aux deux autres conceptions du théâtre qu'*Hamlet* a données à méditer : d'une part la mesure et la retenue que le prince demande aux comédiens, une allégeance évidente aux nuances d'une pensée conceptuelle cherchant à être fidèle à ce qu'elle tient pour le vrai. Et d'autre part ce primat éhonté de la forme – et quelle forme ! – sur le fond dans le *Gonzague*, ce récit d'un meurtre perpétré, rappelons-nous, par l'oreille.

Au premier regard ces conceptions sont on ne peut plus opposées, et on comprend mal qu'Hamlet puisse favoriser la première quand il s'apprête aux mots creux et aux rythmes vains de la seconde. Mais, à la réflexion, faut-il vraiment constater entre ces deux poétiques une réelle disparité ? Avec à l'esprit le problème fondamental d'*Hamlet*, qui est, en bref, le rapport difficile de la signification et de l'être, je crois que l'on doit comprendre qu'elles ne sont, à deux niveaux de sa manifestation, qu'une seule et même pensée. Celle qui causera le désastre ontologique avec quoi se confond la fin de l'œuvre.

Qu'est-ce que la vérité, pour qui parle de mesure et de retenue ? La constatation, d'abord, qu'il y a partout dans l'existence sociale des situations où des paroles sont dites à la place d'autres par besoin de faire illusion ou de tromper. Et le théâtre est assurément un bon moyen pour observer ces manœuvres de l'universelle prétense, il peut en être le miroir, il a même le devoir de l'être, avec, en effet, cette attention à la précision dans l'emploi des mots sans laquelle l'auteur qui se veut critique risque de tomber dans les

pièges de l'auto-illusionnement.

Toutefois, qu'est-ce que suppose ce regard ? Que les prétentions qu'il constate, les événements qu'il décrit ont été perçus par lui, d'emblée et durablement, à la façon dont la société observée soumet la réalité à ses fins qui sont soit l'action, soit la connaissance. Or, on ne s'enrichit pas, on n'exerce pas le pouvoir, même on n'approfondit pas le savoir, celui des réalités matérielles, si on n'étudie pas cette réalité, naturelle ou sociale, par ce que je dirais son dehors, cet ensemble d'aspects qui donnent prise sur elle. Et cela, c'est donc se vouer aux concepts qui dénomment ces aspects, autrement dit à une pensée analytique, à vocation généralisante, qui ne sait plus ce que sont les êtres dans leur rapport au temps qui va les défaire, au hasard, à leur finitude. Des schèmes, des systèmes, de l'abstraction, se substituent à la perception empathique de l'existence, au niveau de laquelle s'établissent pourtant ces rapports avec d'autres êtres qui sont la seule réalité qui ait sens. La poétique de la mesure et de la retenue fait corps avec ce regard sur la société, elle est donc elle aussi cette profonde méconnaissance.

Et c'est avec des conséquences funestes dont la plus grave est le rêve. Ceux qui vivent ainsi, conceptuellement, n'oublient jamais tout à fait leur finitude, ils ressentent toujours, encore qu'inconsciemment, le peu de réalité du monde au sein froid duquel ils ont accepté de vivre. Et pour en compenser l'insuffisance ontologique, ils peuvent tenter de croire que telle ou telle figure au sein de ce réseau de concepts a tout de même de l'être, est tout de même un véritable réel, les aspects de cette figure devenant ainsi l'essence de ce réel. Un rêve, cette pensée : puisque la rejonction qu'elle opère entre être et figure, être et signe, a été décidée par une personne qui n'a pu qu'y faire jouer ses intérêts, ses désirs, son hasard, en somme. Un rêve, la substitution à l'idée du monde régnante d'une autre que cette fois détermine la particularité du rêveur. Un rêve, l'oubli cette fois encore du temps qui va à la mort. Et les effets de cet illusoire sont désastreux. Car la pensée conceptuelle libre met constamment en question ses hypothèses, elle cherche, elle rencontre à sa façon une diversité dans les choses qui aide à se souvenir que celles-ci sont tout autres que les aspects qu'on leur substitue. Tandis que la pensée du rêve se referme jalousement sur ses options initiales, leur subjectivité les rendant trop fragiles pour être exposées à des situations qu'elles n'ont pas les moyens de contrôler.

Ce rêve d'un absolu qui se chercherait dans des mots pourtant conceptualisés, qui profiterait, en fait même, de la conceptualisation pour prendre figure et valoriser certaines figures, je l'appellerai l'illusion esthétique : et le travail de l'art, pour autant que celui-ci se refuse à la poésie. L'art esthétisé conçoit des mondes qui sont beaux, ou plutôt ne peuvent que le paraître puisqu'on les a bâtis par des choix, dans le vrac des conditions d'existence, répondant aux vœux que l'on forme. Et ces choix ne sont certes pas sans valeur humaine, existentielle, puisque ces vœux, aussi illusoires soient-ils, puisent dans la vérité de la vie. Mais les mondes de l'art n'en restent pas moins de l'irréel, avec de tristes effets. Car idolâtrer ce qui n'est qu'une apparence, comme pourtant il le faut alors, c'est rejeter ce qui est réel dans la nuit, l'estimant une insuffisance que l'on décide le mal. Le mal, c'est le dehors du rêve. Sauf qu'il se glisse en son dedans, y prenant possession de ce qu'il n'a pas su totalement remanier : d'où suit que le rêveur se doit de soupçonner tout et partout, se privant de la confiance qu'il faut pour rompre les chaînes. Pour se retrouver à l'air libre.

Le rêve vicie la vie. Et il oblige ceux qui ne veulent pas de lui – ou pas trop – à se poser des questions difficiles, même angoissantes. Par exemple : par souci de la vérité va-t-on devoir décider que la beauté est menteuse, est destructrice de l'être ? Des réflexions sur la réalité et le rêve, sur la beauté et le mal ne sont pas inappropriées dans une étude d'*Hamlet*, car à sa façon Shakespeare lui-même les a faites et même bien peu avant d'écrire sa tragédie : elles sont la raison d'être de ses sonnets, conçus à la fin d'un siècle qui avait été – d'abord en Italie mais parfois aussi dans l'Angleterre d'Élisabeth – une recherche et l'affirmation de la beauté dans l'image.

Qu'y a-t-il, en effet, dans ces sonnets qu'écrit Shakespeare à l'heure où tout près de lui retombe une des hautes vagues de l'éternelle aspiration esthétique, la mode de ces quatorze vers, resserrement tout à fait propice aux rêveries idéalisantes ? On rencontre dès le début du recueil, clairement explicité, ce projet que je viens de dire le rêve, refonder l'être par absolutisation d'un des aspects de son apparaître. Et c'est en l'occurrence l'exaltation d'un jeune homme de la beauté duquel on est pourtant déjà presque sollicité de douter, en dépit de tant de louanges : car cette admiration éperdue d'un corps et supposément d'une âme a beau être enveloppée, portée, gardée vive par la musicalité constante du texte qui la propose, elle ne parvient pas pour autant à donner des traits à un visage. Cependant qu'au pied de l'idole se découvre une société on ne peut plus autre que lui, un monde du coup informe où sévissent une femme vicieuse, la « dark lady », preuve de l'existence du mal, et non loin d'elle un pseudo-poète dont les manœuvres obscures déconcertent. Du non-être de toutes parts pour assiéger cet être absolu auquel il est demandé de croire. Mais mieux vaut percevoir, que ces vers sont moins l'expression assurée d'une croyance que sa dénonciation en sous-main.

Les sonnets de Shakespeare me paraissent vouloir rendre manifeste, afin de la dénoncer, la dialectique de l'art : ce rêve qui croit voir pleine réalité dans ce qui reste figure et ne fait ainsi qu'appauvrir par ses perceptions sélectives la relation du rêveur à ses proches et à des choses. Quel pauvre schème, le rapport de l'homme et de la femme dans ces poèmes ! Si rudimentaire, au regard des présences masculines ou féminines dans les autres œuvres de Shakespeare, qu'on ne peut guère douter qu'il ne soit une mise en garde, fruit de la réflexion d'un observateur sérieux de la condition humaine, sur les pièges de l'imaginaire artistique. Avec en creux sous les relevés de simple surface le pressentiment des situations et des tâches d'un grand théâtre encore à venir. Écrits dans les années qui précèdent les tragédies ces sonnets sont déjà une réflexion sur *Othello* ou *Le Conte d'hiver* ou *La Tempête*, c'est un programme qui se dessine.

IV

Et n'ont-ils pas, aussi bien, de quoi éclairer *Hamlet* ? Où, avec eux dans notre pensée, nous comprendrions que le théâtre dans le théâtre est moins une machine à empiéger des consciences particulières qu'une épreuve imposée à la parole pour que s'y ressaisisse l'esprit.

Remarquons d'abord entre l'idée appauvrie du drame humain – le beau jeune homme, la « dark lady » – à laquelle ont abouti les sonnets et la situation originelle d'*Hamlet* une correspondance qui a du sens. Le jeune homme serait une épiphanie de l'être parmi des hommes et femmes eux simples aspects du non-être, et à ce titre il assurerait à l'auteur qui l'a conçu de croire fondées en réalité les idées qu'il se fait de l'existence. Semblablement le vieil Hamlet, aussi cantonné soit-il dans le triste passé danois, reste le garant de la valeur d'un ordre du monde et l'offre des moyens – ainsi la vengeance – qui permettraient de croire que ce système de représentations et de valeurs était et reste le réel même, en dépit des atteintes que lui portèrent l'avidité et ses ruses.

Et voici Gertrude, l'épouse inconstante et donnée pour luxurieuse qui semble bien une « dark lady », avec à ses côtés un Claudius ressemblant à l'habile manieur de mots qui dans les sonnets inquiétait le zélé célébrant de la beauté et de la vertu. C'est donc le même schème à l'origine d'*Hamlet* que dans les poèmes, d'où suit qu'on peut supposer que Shakespeare a voulu dans la pièce aussi se donner pour objet de réflexion le rêve d'être en sa structure fondamentale et avec déjà ses effets sur l'existence effective : par exemple, ce rapport appauvri du masculin et du féminin que découvraient les sonnets. Mais il faut alors remarquer qu'à l'encontre de ces derniers, qui se bornent à ce constat, la tragédie semble bien commencer par le sentiment que quelque chose reste possible au-delà de ce qu'il faut craindre. Car dans *Hamlet* il y aura une action, un homme va s'attacher à une femme, on peut espérer qu'il saura se défaire du soupçon sur le féminin qu'il a reçu en triste héritage ; et du coup saura-t-il aussi déceler le péril de sa dévotion à ce père perçu par lui comme l'être même en ce Danemark où c'est vrai que tout le reste a pourri ? Saura-t-il voir en lui autre chose et plus que l'image idéalisée qui intimide et qui déconcerte ? Se souvenant de l'homme ordinaire en robe de chambre plutôt que du souverain en armure ?

Hamlet, en bref, *Hamlet* en sa donnée initiale, c'est la situation des sonnets, mais avec en plus Ophélie et l'amour bientôt malmené qu'Hamlet éprouve pour elle : avec peut-être donc le projet, chez l'auteur, Shakespeare, de réfléchir au figement de l'esprit qui n'en finit pas d'affecter ceux mêmes qui s'y refusent. Et que signifie donc, dans ces conditions, ce « théâtre dans le théâtre » qui avait été pour le prince triste un moment d'espoir de nature bien incertaine si ce n'est même contradictoire ? Confirme-t-il qu'une délivrance est possible, ou expose-t-il les façons dont s'établit et résiste dans la parole le figement de la société ?

C'est cette résistance qui semble, hélas, je l'ai déjà dit, triompher dans le *Meurtre de Gonzague* : comme si le piège se refermait sur l'espérance pour la détruire, rétablissant à la fin d'*Hamlet* les aspects les plus accablants de sa donnée initiale. Les mêmes « dramatis personae » – un roi mort qui retient dans sa ténèbre le sens que pourrait retrouver le monde, une reine sotte ou perfide, un traître agent et preuve du mal que tout ordre engendre – mais sans plus rien désormais de ce reste de vie, dans l'héritier de la responsabilité et des grandes tâches, qui laissait au début espérer des défigements. Claudius est bien de même nature que ces mannequins aux gestes et discours également vides d'être, couronnes de carton-pâte sur des corps titubant faute d'un sol. Et Gertrude ? Une inquiétude, sans doute, mais incapable d'agir. Et Hamlet ? Un esprit en lutte avec soi, fasciné par le mal dont il devrait dénier jusqu'à l'existence. Le funeste schème, reflet d'une société, semble régner sans partage. C'est comme si le théâtre dans le théâtre

d'*Hamlet* ne faisait que redire la clôture dans la parole aperçue par Shakespeare dans le travail des sonnets.

Mais comprenons-le aussi, découvrant là un des aspects les plus noirs de cette conclusion pessimiste : cette pérennité de l'aliénation éclaire d'un jour cruel ce qui avait pu étonner, déconcerter, le passage de la poétique de la mesure un moment prônée par Hamlet au texte qu'il choisit pour mettre en œuvre son intention. L'une était une forme de la pensée conceptuelle, active, chercheuse, mais vouée à une vérité du dehors et donc à des rêves qui la figeaient, qui en faisait, existentiellement, de la mort. Et l'autre, la pièce empesée, ridicule ? Eh bien, c'est ce figement grossi, exposé à qui veut bien voir. C'est dans l'économie d'*Hamlet* la confirmation du cercle fatal à quoi se voue la pensée analytique.

Le théâtre dans le théâtre, ces mots sclérosés, cette emphase, ce ne serait au total que la mise en évidence du risque que la poétique de la mesure fait encourir à l'esprit. En dépit de leurs apparences contradictoires la conception du théâtre qu'expose Hamlet et la pièce qu'il met en scène devant le roi et la cour ne sont qu'un même non-être, tout comme les sonnets de la tradition pétrarquiste sont en surface une alliance de beauté et de vérité mais, au-dessous de ce rêve, une perpétuation d'erreurs et de préjugés. Rapprochés, ces deux moments d'*Hamlet* révèlent le piège métaphysique où se prend la pensée qui va par concepts. Ils semblent indiquer qu'il n'y a pas d'issue, dans l'espace que cette pensée met en place. Une indication qui semble corroborer, vers la fin de l'œuvre, l'enseignement pessimiste du cri de désespoir d'Hamlet dans la tombe d'Ophélie. Un désespoir qui serait donc déjà ce qu'éprouve réellement celui-ci, quand il tente encore de croire à son projet de vengeance.

V

Mais prenons garde qu'en ce point de l'action restent posées des questions qui semblent de solution difficile au plan où jusqu'à présent on est resté à penser. Si même le *Gonzague* semble prouver le renoncement, le nihilisme d'Hamlet, pourquoi fallait-il que pour autant il recoure à cette sorte de texte si agressivement en rupture avec son idée du théâtre ? Ou même avec ce qu'il avait aimé, spontanément, profondément, dans les vers qui disaient la douleur d'Hécube ? Et faut-il oublier qu'il produit son spectacle devant le roi, ce qui tout de même ajoute une dimension de provocation à cette expérience qu'il fait de soi ? Dit-il simplement sa résignation ou veut-il impliquer dans son espoir de la déconstruire celui ou celle, surtout, qui en seront les témoins ? On peut se demander aussi pourquoi Shakespeare s'est complu aussi longuement à des vers qui ressemblent si peu aux siens. Il se peut qu'il y ait encore dans ce théâtre dans le théâtre une ou plusieurs choses à comprendre.

Et de fait ! Je crois voir sous ces « hollow men », ces « stuffed men », et « women », du *Meurtre de Gonzague* une petite flamme courir, qui pourrait mettre le feu à cette paille. Mais pour justifier ce que je vais maintenant essayer de dire il me faut m'écarter, dans la lecture d'*Hamlet*, du point de vue qu'adoptent les exégètes, psychologues ou sociologues. Il me faut m'attacher à la vie des mots.

Quittons *Le Meurtre de Gonzague*, quittons aussi les réflexions d'Hamlet sur le miroir qu'il faut tendre à la société, retrouvons *La Mort de Priam*, cette première des trois idées de théâtre explicitement évoquées par Shakespeare à divers moments de sa tragédie.

Quelles différences, je le répète, entre cette pensée, cette poétique, et les deux autres ! Pas ombre de mesure dans ce récit haletant qui jette ses yeux de toutes parts dans la fureur et la mort et laisse l'incendie entrer dans ses mots pour en déployer mais vite en carboniser les images. Et aucun souci des conventions de la rhétorique chère au *Gonzague*, ces prescriptions de ce qui permet de restituer un événement, d'en analyser les nuances : j'ai déjà dit cette couverture que prend sur son dos Hécube, au mépris de tout décorum, je puis remarquer aussi la longueur évidemment inutile, Polonius le souligne, de l'imprécation à l'encontre de Fortune, dont le pouvoir passe celui des dieux ! *La Mort de Priam* ne satisfait pas aux recommandations que faisait Hamlet aux comédiens mais n'a pas non plus dans ses vers le bruit de chaînes de fer de la prosodie du *Gonzague*, c'est comme si ce fragment qu'Hamlet avait rapporté d'un voyage loin d'Elseneur avait échappé au risque de sclérose de l'existence qu'il y a dans la pensée conceptuelle.

Plus rien, autrement dit, de cette abstraction qui ruine dans la poétique de la mesure ses tentatives les plus sérieuses de dire la finitude. Et en revanche un effet que *Le Meurtre de Gonzague* était bien empêché d'avoir, en dépit du vœu refoulé d'Hamlet, toucher le cœur de Gertrude. Dans ce théâtre trop courtement machiné ce que les mots suscitent, c'est simplement la colère de Claudius. Ils n'ont pas jeté dans l'action leurs réserves de profondeur, leur capacité de dire l'immédiat de la perception et du sentiment. Au contraire, dans le *Priam*, ils portent le hurlement d'Hécube, ils remuent Hamlet, bien qu'il s'en défende, ils raniment les émotions les plus endormies. Alors, ne peuvent-ils pas aider – aider, à tout le moins – à « changer la vie » ? Ne faut-il pas les entendre comme cette fois le reflet dans la pièce d'un poète attelé à un grand travail ?

Pourtant, me dira-t-on, ce texte est affaibli, si c'est cela son vouloir, par ce qui, je l'ai déjà évoquée, est en lui intention de caricature. Il y a du comique, indéniablement, dans le « farouche Pyrrhus », ses gestes sont outrés, les images qui le dépeignent ont une grandiloquence qui en masque l'atroce vérité, il semble qu'il faille rire à l'instant cependant le plus tragique. Et Hécube elle-même, « emmitouflée », avec sur la tête un torchon et sur ses reins la si remarquable couverture, on pourrait l'accoutrer ainsi chez Offenbach ! En présence de traits aussi grossis et fantasques on ne peut douter que Shakespeare n'ait suggéré à son audience du Globe qu'il traitait ces vers si aimés d'Hamlet avec moquerie. D'où suit qu'historiens et critiques tournent souvent leurs yeux aujourd'hui vers les auteurs contemporains de Shakespeare – ou un peu antérieurs à lui – pour trouver parmi eux celui ou ceux qu'il aurait voulu contrefaire. N'y avait-il pas en ce temps grande agitation dans les salles de théâtre, concurrences, échanges d'insultes, polémiques ? Précisément ce que rapportent les comédiens dès leur arrivée à Elseneur.

La raillerie est indéniable dans *La Mort de Priam*, et elle semble un déni de la parole de vérité qu'on

pourrait croire naissante dans ces vers. Mais faut-il vraiment l'interpréter de cette façon qui substitue si peu d'ambition et à si court terme à une si grande pensée ? Peut-on se permettre d'oublier qu'Hamlet, dont le jugement nous importe, savait par cœur des scènes de la pièce et la donnait pour « excellente », soulignant même qu'elle n'avait « jamais été portée à la scène, ou une fois seulement » parce qu'elle ne plaisait pas au grand nombre du fait de sa qualité : c'était « du caviar pour la plèbe ». Avec une telle caution si un texte est mis en question, ce n'est pas pour être dénigré, et on peut faire l'hypothèse que ce grossissement de son écriture n'en est, dans le cas présent cette fois encore, qu'un examen à la loupe, il aurait la tâche d'en déceler les intentions mais aussi les obstacles, voire les pièges, que celles-ci sont en risque de rencontrer. Notons d'ailleurs qu'Hamlet parle de la « modesty » de ce poète, le mot même – je le traduis par « mesure » – qu'il emploiera pour rappeler aux acteurs ce qu'il faut de modération pour rendre comme en miroir les nuances parfois subtiles de la vérité de l'être social. Alors même qu'il avait déjà décidé d'avoir recours, pour administrer cette sorte de vérité, aux stéréotypes du *Meurtre de Gonzague*. De toute évidence Hamlet se débat dans de difficiles questions, et il faut concevoir que le *Priam* peut être une part de leur examen – mené sous les yeux de Shakespeare – et non pas, ou sauf en passant, la satire de quelque œuvre contemporaine.

Et d'ailleurs Shakespeare lui-même s'implique autant qu'Hamlet dans l'admiration pour ce texte, puisqu'il le fait réciter par deux voix chacune fervente et lui ménage une place non négligeable dans l'économie de la tragédie qu'il écrit : une centaine de vers au moment où l'action prend un cours nouveau du fait précisément des conséquences qui résultent de leur écoute. Grande place et visible sympathie. Même quand il accentue avec quelque raillerie les travers de cette écriture, son dessin ne trace pas de contours signifiant vide et mensonge, comme dans une caricature, il ne se referme pas sur une dénonciation, ne démasque pas l'ineptie ou l'imposture : tout au contraire ses mailles larges, aux fantastiques découpes, laissent-elles passer une lumière, dont nous pressentons qu'il importe de reconnaître la source. Gardant alors à l'esprit le cri déchirant d'Hécube.

VI

En bref, beaucoup d'ambiguïté dans ces vers et de quoi percevoir une intention de Shakespeare. Ils ne résultent certes pas d'un projet d'amuser le spectateur, d'une façon qui le distrairait sans le moindre apport dramatique de l'inquiétude, même du trouble, que trahit l'accueil agité, presque fébrile, que fait Hamlet à ses amis comédiens. Comment alors les comprendre, quel est dans *Hamlet* le statut de cette autre pièce dans la pièce ou, pour dire mieux, de cette autre parole dans la parole ?

Eh bien, et c'est là ma proposition fondamentale, je me risquerai à dire que cet autre récit du meurtre d'un roi, ce n'est pas la parodie d'un autre théâtre que le sien, c'est un regard de Shakespeare sur ce qui se joue en lui-même. Cette mise à distance d'un texte, critique mais affectueuse, sans illusion mais confiante, c'est une introspection dont la mise en œuvre et l'approfondissement sont la raison d'être de la tragédie qu'il écrit et même une explication de la suite d'œuvres, tragédies encore puis « romances », qu'il va concevoir par la suite.

Pourquoi prétendre cela ? Parce que *Hamlet*, c'est un monde de toute part cloisonné. Claudius, sous la pompe de ses discours, Gertrude bien qu'agitée, frémissante, sont l'un et l'autre reclus sur leurs angoisses, leurs peurs, empêchés de les dire à qui que ce soit. Polonius, le ministre, celui qui devrait expliquer la loi, en faire un terrain d'échanges, est muré dans son bavardage, il est satisfait de ses mots sans vie. Et dans ses fleurs soldées et ses navrantes chansons Ophélie ne pourra s'exprimer que par symboles. Au second plan ces Rosencrantz et Guildenstern qui ne parlent que pour mentir, et Laërte qui ne déclame qu'en s'abusant d'une façon dont Hamlet décèlera le caractère illusoire. Hamlet qui erre dans ce silence et sent que cet étouffement de la parole est en lui aussi et qu'il ne peut pas y mettre fin. « Ce qu'il y a en moi, rien ne peut l'exprimer », s'exclame-t-il. Il insulte Ophélie mais il sait que ce n'est pas là sa vraie pensée. Une fois, une seule avant son renoncement qu'il nomme une « readiness », il criera sa vérité mais ce sera sur la tombe de celle qu'il n'avait aimée qu'en la détruisant et quand d'évidence c'est bien trop tard. D'où ce qu'il murmure, avant de mourir. « Le reste est silence » signifie qu'il abandonne les mots aux harangues d'un Fortinbras qui perpétue un ordre social dont pour sa part il a toujours su la vanité, le mensonge. Ce qui aurait été la vérité et le bien, on ne peut – il n'a pu, en tout cas – en faire de la parole.

Elseneur, c'est le silence, le lourd silence d'une parole qui s'est laissé fragmenter en discours sans racines dans la vérité de la vie. Chez le moindre de ceux qui devraient avoir contact avec cette vérité pour la garder active dans le langage, des mots se sont associés à d'autres dans un déni volontaire ou non de bien des aspects de l'existence réelle : chaînes de significations dont les gestionnaires aveugles n'ont plus d'autre espérance que de ne pas laisser leurs répétitions se démanteler sous le choc des autres discours. Toutefois cette situation a un sens, qu'il est utile de percevoir. Et c'est que la forme – cette structure qui dans les phrases dites a pris le pas sur leur dire, a fait désert de leurs mots, a ruiné leur vocation à l'échange – est donc pour la société qui se veut humaine quelque chose d'infiniment dangereux. La forme est, en tout cas elle peut être, la pesanteur dans l'esprit, l'agent sinon la cause de ce qu'il faut reconnaître comme le mal : ce déni de l'alliance entre des vies fugitives qui est la seule façon qu'il y ait de l'être, ne serait-ce qu'un jour, dans le monde de la matière.

La forme étouffe le cri d'Hécube. Elle se referme sur soi, ne retenant que quelques aspects de l'existence dans ses schèmes intemporels, elle prend la vie dans ses bras pour un étouffement dans lequel plus rien n'est possible sauf un instant de rêve avant tel renoncement ou tel autre dans un ici et un maintenant qui ne sont plus que mort dans la vie. Et une preuve de la nocivité en puissance dans ce pouvoir de la forme sur la parole, ce sont les idéologies meurtrières de notre modernité, forges de slogans, de mots d'ordre, mais dans la poésie des siècles passés c'en était une déjà ces prosodies de la forme fixe qui restreignaient les auteurs de sonnets, par exemple, à seulement certains mots, les obligeant à rêver des idéalités sans substance. Cela même que Shakespeare avait dénoncé, j'y reviens encore une fois, dans ses sonnets de quelques saisons, examen de la connivence du rêve d'une beauté idéale et de la dépréciation apeurée de la condition féminine. Après quoi dans *Roméo et Juliette* un jeune auteur de poèmes lyriques entraînait dans une mort dépourvue de sens la jeune femme qu'il imaginait qu'il aimait – qu'il aurait peut-être aimée, n'eût été son rêve. Et après quoi encore c'est maintenant *Hamlet*, qui met en scène de façon cette fois presque tout à fait explicite les formes closes sur soi et leurs capacités de ravage. Par son grossissement des poncifs *Le Meurtre de Gonzague* joué devant un Claudius usurpateur

et menteur rend on ne peut plus manifeste ce double empiègement de l'esprit et de l'existence que facilite une prosodie sclérosée.

Le Meurtre de Gonzague, oui. Mais l'autre théâtre dans *Hamlet*, celui de la mort de Priam et de la détresse d'Hécube ? Le moment me paraît venu de comprendre que si la forme est génératrice de mort et rend vain de rêver la vie dans des mots contraints par des formes fixes, il y aura vérité à dire non à la forme, la forme perçue comme telle, en dénonçant son besoin de se refermer sur soi qui est la dénégation du temps de l'exister quotidien, c'est-à-dire de l'être même. Vérité cela, vérité active et œuvrante qui rouvre dans les mots le rapport entre les personnes. Se refuser, par exemple, à la clôture des rimes, des strophes, dont les retours réguliers séduisent, c'est le devoir de qui veut qu'il y ait de l'humain sur terre, avec alors la chance d'un commencement de vraie vie, la forme décontenancée lâchant sa prise sur la parole. Pour un instant s'établira dans même des mots conceptualisés ce savoir de la finitude qui, par-dessous le langage, est le privilège de l'existence ordinaire. Cet instant – mais à sa façon il est infini – étant aussi la reprise de l'espérance, cette aube de l'être qui s'établit dans le monde. La poésie, la grande poésie, celle de Leopardi, de Keats, de Baudelaire, c'est ce retour à de l'espérance.

La poésie ? Il faut évidemment que dans les premiers temps du poème elle soit l'écoute des formes et ait même quelque bonheur à leur déploiement, sinon manquerait l'occasion d'en percevoir le péril. Mais vite, et bientôt surtout, il est essentiel qu'elle prête attention à ce qui monte du corps, qui se sait mortel : cette demande faite à l'esprit d'adhérer à l'irréversible du temps que l'on appelle le rythme. Dans les mots où il s'établit le rythme bouscule l'intemporel des concepts, il désagrège leur discours, une lumière peut poindre. Sauf que ce ne sera que dans des décombres qui restent à déblayer. Le discours combattu n'en finit pas d'obscurcir dans la parole même alertée beaucoup des régions de l'être au monde. De la part des plus grands poèmes on ne peut attendre qu'un témoignage incertain, avec des peurs, des contradictions, des restes de complaisance pour des fantasmes que l'aube devrait défaire. Bizarreries de l'esprit en ses minutes d'éveil, images encore sans cohérence, maniérismes dans l'écriture des poètes pourtant les plus avertis.

VII

Et j'en reviens maintenant au récit certes bizarre de la mort de Priam, et au cri d'Hécube. Est-ce Hamlet qui, à l'occasion d'un séjour à Londres bien peu facile à placer dans le passé que l'œuvre lui donne, aurait vu ou entendu cette pièce, une seule fois représentée ? J'imagine plutôt un jeune Shakespeare errant, aux débuts incertains de sa carrière, dans les dédales de la scène de son époque, où on déclamait, s'agitait, criait, s'immobilisant quelquefois encore dans certains mots qui continuaient de parler du ciel et que coloraient donc des traces de transcendance. Ce poète en puissance, encore ignorant de soi, n'avait-il pas au plus secret de son cœur un peu de cette espérance qu'on voit se renflammer dans Hamlet quand celui-ci apprend l'arrivée des comédiens ? Or, voici qu'un soir il entend des vers dans lesquels une intuition nouvelle pour lui cherche à se libérer du poids des prescriptions rhétoriques, au prix, bien sûr, des bizarreries que je viens de dire. Et ces bizarreries mêmes l'émeuvent, l'exaltent, il y voit l'indice d'une intrépidité dont il ressent le besoin, il va en rester marqué et, surtout, encouragé.

Peut-être Shakespeare ne fit-il que rêver cette soirée, cette écoute, ce retour bouleversé chez soi dans la nuit urbaine aux clameurs elles aussi des énigmes. Les grandes destinées de poètes s'ouvrent souvent par rien que des appels de leur inconscient : cette pensée qui reste vivante par-dessous le martèlement de l'instrument conceptuel, prête à investir de sa vigilance et à transfigurer la vie quotidienne.

« J'ai vu parfois, au fond d'un théâtre banal… » La « miraculeuse aurore » que Baudelaire a vue poindre dans une salle qu'il dit ainsi ordinaire et rencontrée par hasard a-t-elle paru ou non aux yeux de Shakespeare en une bribe de tragédie, œuvre d'un auteur de la fin des années 1580 voué à rester inconnu de nous ? En tout cas il y a du sens à en concevoir l'existence, par-dessous cet Hamlet qui avait entendu jadis déclamer des vers dont il resta obsédé. Et je fais donc l'hypothèse que l'idée qu'Hamlet retrouve ce souvenir à ce moment de la pièce est fondée sur une expérience de Shakespeare ; que cette *Mort de Priam* à la fois cocasse et traversée de lumière revit, consciemment ou pas, un moment de son existence qui avait perçu une épiphanie ; et que c'est donc de cette façon invisible mais essentielle que l'auteur d'*Hamlet* entre dans son œuvre, faisant corps et esprit, désormais, avec son protagoniste dont l'« inky cloak », le manteau d'encre, irait assurément plutôt bien à un écrivain. Cette « tirade », comme aurait dit Polonius, qui est longue, qui semble inadaptée au contexte, serait le retour en ce point de l'action d'*Hamlet* d'une hantise propre à Shakespeare, d'un de ses grands bouleversements. Ce qui aurait assurément d'importantes conséquences dans son rapport à sa tragédie.

De quelle sorte, ces conséquences ? Eh bien, *La Mort de Priam*, ce serait donc l'émergence de l'intuition poétique, de ses pouvoirs, dans le travail d'un auteur aux prises avec les aliénations, les inhibitions qu'étudie sa pièce mais qu'il n'est pas sans expérimenter dans sa propre vie. Portant ce « something rotten » à la scène Shakespeare se rendait-il compte qu'il y avait dans la nuit d'Elseneur, avec ce prince incapable de s'y complaire mais tout autant de s'en dégager, tous les éléments nécessaires à l'intellection de ce que la poésie, comme telle, peut désirer affronter ? En tout cas voici ces éléments rassemblés et un horizon nouveau peut dès lors se dégager au-delà, par des voies de nouvelle sorte.

Montrer dans un fantôme, puis dans Claudius et Gertrude, et Hamlet et Ophélie, les linéaments d'un désastre, faire entendre un silence que ne romprait qu'un « trop tard ! » désespéré, oui, c'est la tâche première, ou plutôt l'inévitable, et de ce fait le premier niveau de ce qui se joue dans la pièce. Mais, mû par le souvenir d'un poème où la poésie affleurait, un auteur à la recherche de soi peut en venir à comprendre que des situations de ce genre, apparemment sans issue dans nombre des cas de la pratique sociale, peuvent pourtant être démantelées par des mots se débattant, mais avec force et résolution, et obstination, sous les préjugés et fausses valeurs d'un ordre périmé qui s'obstine. Et prêter à son personnage ce même souvenir, faire qu'Hamlet pense au moins un instant que vont l'aider à revivre les mots qui disent le cri d'Hécube, c'est signe que Shakespeare a perçu lui-même, en fait le premier au théâtre, que ce travail sur le dire en dépit de ce qui est dit, cette poussée de l'intuition d'être sur des mots encore mal réveillés, cela pouvait être tenté, à tout le moins tenté, par un auteur, un poète – d'une façon qu'il lui resterait alors à mieux comprendre, dans ses écrits encore à venir.

Mieux comprendre, mieux se représenter, mieux gérer, car le problème est complexe. Hamlet refoule son émotion, censure son intuition, il continue dans la pièce qu'écrit Shakespeare sur sa lancée vouée au désastre, ce n'est donc pas l'ouvert de la poésie mais le neutre de la « readiness » pseudo-stoicïenne qui dominera ses derniers jours et se proposera de ce fait comme le sens au moins apparent de l'œuvre. De sa propre intuition Shakespeare n'a pas déduit une réécriture d'*Hamlet*, et c'est évidemment parce que l'éventuelle nouvelle fin de la pièce, une sorte d'« happy ending », n'aurait été qu'une représentation de ce que la poésie désire et non pas son nécessaire travail. Nous n'aurions eu de l'apport de celui-ci qu'une image, une simple image certainement grevée de nombre des illusions du passé de l'écrivain et en fin de compte à peu près aussi nocive, pour un véritable « changer la vie », que le remaniement du *Roi Lear* par le peu poète Nahum Tate.

Mais Shakespeare a fait beaucoup mieux. Sa projection de soi dans Hamlet a ses effets sur un autre plan que le devenir de sa tragédie, destinée à rester le chiffre des aliénations que la poésie doit défaire. Et s'il s'est logé en son personnage, en le faisant réagir un instant au cri d'Hécube, c'est pour se placer lui-même en ce point de la conscience de soi que les conflits de l'être au monde accablent des dilemmes, apories et angoisses d'une époque et peut-être de toujours. Ce n'est pas peindre, qu'il veut, avec des convictions qui seraient désormais acquises, mais réfléchir, et d'abord sur soi et sa tâche. Et ce qu'il déduit de cette réflexion, c'est que cette tâche ne doit pas être de mettre en scène ce que la société pourrait devenir, sous un Hamlet se ressaisissant : non, il lui faut s'engager dans les situations du monde aliéné pour mettre en question sa propre façon de leur répondre, mais avec cette fois ce moyen qui manquait à Elseneur, la confiance dans la parole. Cette confiance et son espérance qu'Hamlet mourant avoue qu'il n'a pas, mourant d'ailleurs de ne pas l'avoir.

Disons cela plus précisément, c'est enfin possible. Hamlet en ses intuitions qui se déconcertent, sa mémoire qu'il travestit, ses vœux qui restent donc de l'inaccessible, c'est, en chacun de nous, l'aspiration à la poésie mais aussi les difficultés qui paralysent ceux mêmes qui la désirent le plus, les enfermant dans rien que des rêves plus ou moins conscients de leurs illusions ou de leurs mensonges. Hamlet, c'est le besoin qu'on a de la poésie mais intimidé, incapable encore de l'acte – un acte de foi dans le possible des mots – qui dirait non à l'enchaînement de l'esprit dans les généralités de la pensée conceptuelle, ce grand oubli de la mort. Et à concevoir Hamlet, cette figure en somme essentielle du drame fondamental, à le reconnaître là où il est dans la société, en retrait de l'action et des ambitions ordinaires, enveloppé dans son manteau d'encre, un auteur poète, Shakespeare, a pris conscience du fait que c'est l'intimidation qui est le problème, et qu'il a, lui d'abord, à se recentrer sur ce fait et à en refuser les dommages dans l'avenir de ses propres mots. Le marionnettiste a glissé sa main dans un gant tissé des notions qui oublient la mort, il a senti dans le gant sa main se crisper, il tente maintenant de desserrer ses doigts gourds, serait-ce au prix d'avoir à jeter la marionnette pour chercher plus avant qu'*Hamlet* dans le questionnement de la vie.

C'est, comprenons-le, une décision. Laisser Hamlet là où il est dans la tragédie qui s'écrit, comprendre

que ce texte n'est rien, en effet, qu'un texte, un de ceux dans lesquels les véritables poètes savent s'inquiéter de voir le poétique peiner, s'empiéger dans la rhétorique. Mais ne pas le déchirer, pour autant, car ce serait prendre le risque d'oublier les périls qui sont cachés dans la pratique textuelle. Non, le tenir pour l'incontournable donné dans lequel il faudra porter, mots après mots – fantasmes après fantasmes l'un après l'autre défaits –, la grande contestation que la poésie réclame de l'à présent de l'esprit : celle des représentations qui ne se veulent que conceptuelles. Ce donné qu'est un texte, qu'est-il, en vérité, pour celui qui s'y engage ? Les traces d'événements ininterprétés encore, sinon même oubliés, d'un passé personnel : par exemple ce texte imprégné de poésie – ce « caviar » – dont Shakespeare aurait entendu l'appel sans d'abord en percevoir la portée. Un matériau qu'il s'agit d'interpréter avec des moyens de pensée qui, c'est concevable, s'affineront peu à peu.

Et la décision, qu'est-elle ainsi, à son plus profond ? Porter dans le texte – cette fiction qui se clôt sur soi, par illusion de comprendre – une écriture plurielle, ouverte, à l'avant de laquelle des mots autorisés désormais à leur grand possible se feront des yeux pour percer à jour les figures figées qui ruinent l'être, puis, tôt après, un regard ouvert à une lumière neuve, celle de l'unité de la vie désagrégeant par retour du simple dans les vocables les Elseneurs de la société et de la parole. La décision, c'est de prendre dans l'écriture la place de l'Hamlet hésitant d'une tragédie qui s'achève pour la mise en question de tous les systèmes de représentations, de valeurs en quoi le tragique d'hier se débattait. C'est d'en finir avec l'hésitation d'Hamlet par un engagement résolu parmi les mots comme ils sont, sans cesse abîmés mais toujours neufs. Un départ au petit matin de l'esprit, quand on s'ébroue de ses rêves.

Chapitre III

Théâtre et poésie

I

Shakespeare prend la place d'Hamlet sur une scène qui ne sera plus, cette fois, un Moyen Âge attardé au « nord-nord-ouest » de l'esprit mais le fait humain tout entier au seuil de son avenir : société dont il faudra moins tenter de dire l'état présent, dans un texte toujours spécieux, qu'en délivrer les mots, que le passé décourage, pour les inciter à ce qu'ils peuvent encore, changer la vie. Que nos mots ne soient plus le miroir que l'on offre avec complaisance à des actions et des ambitions qui prétendent qu'elles ont être, si illusoirement pourtant, si pauvrement : comme le fit Hamlet quand il vanta la mesure et la retenue après avoir étouffé dans son cœur le cri d'Hécube ! Qu'ils soient la parole qui brise, risquons cette catachrèse, les chaînes de ce miroir !

Et c'est dire, faut-il le souligner à nouveau, qu'Hamlet n'est pas, comme certains croient, un reflet de William Shakespeare – de l'homme particulier qu'était celui-ci, au moment où il écrivait sa pièce – mais ce qui va aider ce poète naissant à en finir avec les figures insuffisantes, trompeuses, qu'il imaginerait voir en lui s'il se penchait sur lui-même avec les moyens de la seule psychologie, cette complice de tout ce qui ne veut que se perpétuer. Dans *Hamlet* le grand humain désirable est encore de l'insu, de l'à venir. « Who's there ? » Ce n'est pas hasard mais prémonition si ces mots sont les tout premiers de la pièce, dans la nuit où rôde le spectre des illusions du passé.

Cette décision de Shakespeare, ce bousculement d'un personnage qu'il a créé pour se porter plus avant en soi ou, plutôt, vers soi, je la dénommerai d'un mot, du plus « ouvert » d'entre tous les mots, la parole. Néfaste et vite fatale est la décision des linguistes de définir la parole comme l'emploi, le simple emploi, de la langue. C'est ne pas voir que parler se doit de mettre en question les pseudo-évidences de mots agglutinés dans des formulations sans substance : critiquant leur mainmise sur le présent de l'esprit pour mieux tenter d'accéder au grand intemporel de la finitude, âme du temps consentant à soi. Sachons faire de la parole le lieu et le devenir de ce que je dirai – d'un autre mot ouvert – notre foi, notre seule foi. Et cela pour que parler ne soit plus le piège où se prennent, c'est triste, les êtres les plus désireux des situations de partage mais l'épreuve qui les aide à se dégager des leurres d'une pensée se fourvoyant dans des rêves.

Et qu'est-ce que la parole ainsi définie sinon d'abord ce vers qui souffre dans le poème mais quelquefois s'en délivre, étalant sur les terres de l'existence sa lumière de fleuve en crue ?

J'en reviens une fois de plus au récit de la mort de Priam et du cri d'Hécube pour en comprendre mieux les insuffisances et encore plus sympathiser avec elles. Qu'est-ce que cette « tirade » ? Un poème, rien qu'un poème. Avec, grossis, étalés, ses manquements de poème à la poésie : images bien souvent inutiles, emphase, métaphores incohérentes, l'habituelle nervosité de la signification qui se risque à évoquer la présence. Mais ces phrases que déclame le comédien, un vers en soulève les mots, et n'est-ce pas de ce vers, de cette force active sous la conscience, que le récit boursouflé par la rhétorique de sa surface tient sa capacité d'émouvoir : accède à ce que je dirai sa poésie ?

Bariolés et outrés les figures, les gestes, les clameurs sur cette scène d'un théâtre de second ordre – « banal », eût dit Baudelaire – où « le farouche Pyrrhus, la bête d'Hyrcanie » paraît sous ses armes noires, les yeux comme des rubis ? Oui, mais un rythme qui saisit le lecteur au plus profond de son corps vivant commence à y délivrer les mots des réseaux – des rets – de la signification à jamais abstraite, partielle, facilement aberrante, et directement les branche sur la vie en quête de soi dans l'univers : une crue, en effet, qui désagrège ce que Mallarmé dénommait la prose de reportage, renversant ses fabriques sans assises et dispersant leurs débris. Les mots de *La Mort de Priam* peuvent bien signifier encore à la façon que tout texte veut, par le dehors, comme en rêve, mais ce n'est plus que pour un instant, épaves appelées à se perdre dans la lumière. Le vers est une lumière. Dans les chambres enténébrées d'Elseneur la seule qui de son vent puisse faire claquer toute porte – à supposer qu'il y ait là quelqu'un pour entendre et aimer cette poussée du dedans sur le dehors qui déboucha dans le cri d'Hécube.

II

Hélas, c'est vrai, ce « to be » dans le « not te be », Polonius – qui écoutait attentivement le comédien, ne l'oublions pas – ne le pressent pas, étant d'ailleurs dans la pièce l'ambassadeur du dehors des choses, le gérant de rien que la loi. Et Hamlet, nous ne le savons que trop, ne l'a guère plus désiré, en un instant qui aurait pu être décisif. La vie à Elseneur a continué comme elle avait commencé, dans ses peurs et ses crispations.

Reste que quelqu'un a perçu ce qui dans *La Mort de Priam* cherchait à être, et c'est celui même qui a écrit ces vers et les a placés dans *Hamlet* comme un autre « théâtre dans le théâtre ». Voici ce que je crois, et que depuis un moment je cherche à faire comprendre. Le cri d'Hécube enseigne à Shakespeare qu'il faut entendre ce que les mots, que la poésie ranime, pressentent ou même savent de l'être au monde fondamental ; et qu'il n'a donc pas à observer l'homme Hamlet comme on peut imaginer qu'il existe, à le situer dans la société qui l'environne et le détermine, à le laisser, en somme, se dire avec ce que le langage a d'éteint, de résigné : mais l'écarter, hardiment, décider de prendre sa place dans la réflexion sur l'existence et sur l'être, travailler sur ces situations de vie quotidienne que le dramaturge d'auparavant se contentait d'observer.

Ce projet, cette tâche : la poésie malgré le poème, en somme. La poésie qui n'aurait plus à se laisser retenir par des idées de la vie comme notre aliénation en conçoit, ayant à se risquer bien plus bas dans le bien plus simple. Un auteur se reconnaissant poète décide de réformer les formes pauvres de soi qui le satisfaisaient jusqu'alors, ou qu'il tolérait. De quoi, certes, pâlir, comme le comédien récitant Hécube devant Hamlet.

Observons au passage que ces acteurs qui arrivent à Elseneur ont donc la mort de Priam et le cri d'Hécube en mémoire. Il ne tenait qu'à leur hôte de faire jouer ce fragment de tragédie devant le roi et la reine, n'aurait-ce pas été une grande occasion de saisissement et de vérité ? Mais Hamlet s'est dérobé à la poésie et c'est à Shakespeare qu'il revient donc d'en assumer le devoir. Shakespeare qui lui aussi aura à jouer, parfois, devant des rois et des reines ; et pourra leur montrer, honnête piège, l'homme et la femme fondamentaux sans leur triste déguisement présent, déjà les souverains de cette « nouvelle terre » éclairée par un « nouveau ciel » qu'évoque la première scène d'*Antoine et Cléopâtre*.

III

Qu'est-ce que Shakespeare avait entendu, dans ces vers d'un soir d'autrefois, sinon, dois-je remarquer maintenant, le vers comme tel, le vers encombré d'un auteur mais qui va de l'avant, malmenant la signifiance agrippée aux planches courbes de son étrave ? Un vers – cet assemblage de mots par une forme, risque permanent de refermement de la pensée sur ses convictions – a de quoi revivre en sa relation à soi-même l'hésitation du langage entre sa mémoire de la présence et les significations qui occultent celle-ci. La forme qu'il est peut asservir ses cinq ou six mots, les réduisant au sens qu'il leur a donné, les obligeant à rêver puisqu'ils ne peuvent agir : rêver des ombres de mondes. Et ainsi fermé il n'est plus que le complice d'un ordre, la rhétorique peut s'en servir, le pouvoir y trouver son compte : ce sera le cas de ces sonnets du temps de Shakespeare que celui-ci a su critiquer, puis de pages sans nombre au XVIII^{e} siècle français.

Mais qui subit de telles contraintes est d'autant plus à même de comprendre sa responsabilité, laquelle est de fracturer la clôture, d'ouvrir la forme formée pour rendre vie au grain qui y meurt et en faire forme formante. Ce sera entendre le rythme, ce travail sur l'esprit d'un corps dont les hésitations, les emportements, les désirs, la fièvre sont l'intelligence même du temps, le savoir de la finitude. Et le vers ainsi remué pourra déborder ses limites, ses mots se videront de leurs significations déjointées, c'est comme si le péché originel – qui est la réduction du vocable à la signification – allait se dissiper sous l'effet soudain d'une grâce. Et aussi bien est-ce toute la société que l'on sent travaillée par ces mots rendus à la vie. Car, pour eux, c'est tout de suite se retrouver dans les situations de l'existence ordinaire, ils en éclairciront la parole, ils y rétabliront les échanges. Et si de tels changements restent rares dans la société comme elle est, soumise à des contraintes que les plus grands poèmes ne suffisent pas à lever, ils peuvent à tout le moins se laisser entrevoir dans des situations de théâtre.

Le théâtre ! Le théâtre que l'on voudrait ! Scènes de malentendus dissipés, de fautes enfin pardonnées, de retrouvailles, moments heureux d'accession des voix qui nous représentent à leur bonheur à soi dans la rencontre de l'autre ! Le vers qui se ressaisit, c'est vite l'appréhension du sens de situations qui restaient jusqu'alors figées dans leurs contradictions, leurs inhibitions. Et c'est, assurément, la mesure prise des indéniables obstacles qu'oppose la réalité à la vie – ainsi la perte des êtres chers, non certes les convoitises frustrées ou les blessures d'orgueil – mais aussi la perception intuitive des résolutions à prendre dans cette adversité, des audaces qu'il faut avoir : en bref, c'est le déploiement d'un théâtre, du grand théâtre, celui qui n'est nullement le miroir de la société puisqu'il s'en veut la refonte.

Ce théâtre instaurateur, fondateur, que devrait et pourrait avoir notre société ne serait donc que l'effet d'une poésie se dégageant des rêves que même les plus véridiques de ses poèmes ne peuvent que laisser foisonner. Et qu'un tel théâtre n'existe guère sur les tréteaux de nos pays d'Occident, ce n'est qu'un indice de plus de l'empire sur nous de la pensée conceptuelle, laquelle tend si spontanément à se refermer sur ses hypothèses et à se faire système. Nous préférons ses oublis à la vérité. Plutôt que nous reconnaître mortels nous préférons ne pas être. Nous vivons, si c'est le mot qui convient, dans cette résignation à ne pas être qu'exprime si bien la fin d'*Hamlet*, « waste land » où on n'oppose plus aux idéologies meurtrières et aux appétences cyniques que le neutre découragé de la « readiness ». Le vers, en revanche, c'est le lieu et c'est l'instrument du ressaisissement encore possible, du « will to be ».

IV

Or, et voici qui va expliquer une bonne part de la décision de Shakespeare : ce caractère du vers, qui doit bien être manifeste en beaucoup de langues, est particulièrement perceptible quand il s'agit de l'anglais. Car les mots de la langue anglaise, ceux de son parler le plus quotidien, sont affectés d'un accent tonique, accent d'intensité, sur l'une ou l'autre de leurs syllabes. Et c'est donc sur ces accents souvent fortement marqués que la forme que sont les vers prend appui, de façon toute naturelle, ce qui lui permet de garder vive en soi, malgré ses tentations de clôture, l'intelligence de l'être présente bien souvent dans des situations de la parole ordinaire, celle qui est parlée au plus près de la vie et de la mort, des deuils et de l'espérance.

En français, langue sans guère d'accents, il faut, pour qu'une forme s'établisse dans la parole, s'en tenir aux syllabes, décider de leur nombre dans le vers, or ce nombre ne peut être trop faible, il ne sera donc pas immédiatement perceptible, il faudra compter ces syllabes, attendre la fin du vers pour être assuré que c'en est un : obligation de rompre avec ce que la parole vécue a de spontané. Le vers français est l'instauration d'un autre niveau que cette dernière, et donc aisément le rêve d'un ordre, dans l'être au monde, que l'on sera tenté de tenir pour l'affleurement dans la langue d'une réalité supérieure. Après quoi, si un auteur adopte ce que l'on appelle un vers libre, cette tentation cessera dans une certaine mesure, mais les pouvoirs de la forme s'exerceront sur les mots avec alors moins d'autorité : on ne pourra plus aussi rapidement s'adonner à cette contestation de sa loi par le dedans de son règne qui est le fer de lance de la lucidité poétique. La poésie en français est en mal de continuité avec la parole de l'existence vécue, alors que celle-ci est pourtant le seul lieu où puisse être entendu le bruit sourd de la finitude. Cette poésie pourra être grande, il lui arrive de l'être, mais en dépit de ses propres voies, et par

un surcroît de lucidité qui d'ailleurs fait souvent défaut dans d'autres cultures.

Tandis qu'en anglais, où règne l'accent tonique, point besoin de compter pour se savoir dans le pentamètre, celui-ci est en continuité spontanée avec la parole de tous les jours. Par exemple, au début de *Jules César*, l'échange « en prose » des deux tribuns se fait d'un instant à l'autre rythme mais sans rupture avec la pensée que ces hommes quelconques venaient de laisser paraître, sur l'état de leur société. Davantage d'intensité dans l'expression de leur conviction mais aucun rêve d'une réalité supérieure. Le monde ordinaire – c'est-à-dire la vie, la mort, le désir, ses frustrations, tout le mobilier de la finitude – peut entrer dans le vers anglais. Et c'est donc, ce vers, une forme, certes, mais que l'expérience du temps vécu continue de hanter et même travaille. Si, par besoin d'idéologie, des auteurs se refusent dans leurs écrits à cette mémoire de l'être, s'ils aiment, comme à la fin du XVI^e^ siècle, ce refermement du vers sur soi-même qui est si aisément praticable dans le sonnet, ce sera aux dépens de cette richesse dont ils disposent, et ils trahiront leur possible, leur grand possible, comme Shakespeare l'a démontré, à mon sens, dans sa propre lecture essentiellement critique du poème en quatorze vers.

C'est l'intelligence que le vers peut avoir de l'existence qui avait retenu Shakespeare, encore au début de soi, dans ce récit de la fin de Troie dont un écho est resté audible dans *Hamlet*. Et je crois aussi que c'est cette prise de conscience des pouvoirs du grand vers anglais – du pentamètre iambique – qui explique que, bien plus tard, écrivant ce drame, y percevant la misère de l'être au monde, il ait pu prendre sur soi la tâche de mettre fin à tant de carence par un travail sur les mots. Le jeune Shakespeare, en ses premières années à Londres, était sûrement attentif à des vers qui ne faisaient alors que se dégager, gauchement, d'un contexte resté très médiéval ; et il comprit, à l'écoute de quelques-uns, qu'il disposait là d'un moyen pour accéder d'une façon en somme directe à existence plus véridique. En fait, c'est dès ses chroniques de l'histoire anglaise récente que Shakespeare misa sur le pentamètre, instinctivement : pensons à l'étonnante « tirade » du tout début d'*Henry IV*. Mais c'est seulement en écrivant *Hamlet* qu'il me semble qu'il décida de faire pleine confiance à l'écriture. Espérant d'un grand « blank verse » intrépide qu'il rendrait aux « words, words, words » dont doutait Hamlet leur aptitude à comprendre et gérer la vie.

V

Et où ce travail allait-il pouvoir s'accomplir, sinon dans des œuvres à décider maintenant, juste après qu'Hamlet eut dit en mourant : « Le reste est silence » ? En fait le travail est déjà en cours. Au moment même où il ressent dans le cri de douleur d'Hécube la force de pénétration de l'accent tonique et ses surprenantes virtualités Shakespeare emploie déjà le vers qui met celles-ci en œuvre, ce sont des scènes d'*Hamlet*. Et si pour l'instant il ne peut, dans son tableau d'Elseneur, que constater la dégradation de l'être au monde, d'autres pièces sont concevables, tragédies ou dépassements du tragique, dans lesquelles la percée du pentamètre iambique dans des situations d'existence assurerait à l'esprit soudain rendu à soi-même une plus grande lucidité. Le sens profond d'*Hamlet*, c'est de révéler le besoin et de commencer la pratique de cet emploi du vers qui, transgressant un rapport au monde que l'on peut dire de prose, débouche sur un changement – une mutation – dans l'existence effective. Transgression qui est le tragique même, un tragique des temps modernes, puisque pour un moment c'est laisser la personne sans point

d'appui, sans repères ; mais qui pressent au-delà des « words, words, words » du moment présent un bonheur à soi-même encore inconnu de l'être parlant.

J'insiste sur ce pouvoir d'inquisition et de novation du vers shakespearien, celui surtout de cette seconde époque qui a commencé avec *Jules César* et presque aussitôt a conçu *Hamlet*. Ce n'est pas, comme beaucoup aiment dire et croient naturel de le faire, un vers souple qui s'adapterait avec brio aux situations et événements des pièces et aux sentiments et pensées de leurs personnages, ce n'est pas le pinceau qui suit les mouvements de la vie sur un visage observé, non, c'est le fer qui se porte dans l'existence vécue pour en déchirer les empêtrements dans les plis d'une pensée éteinte et d'une parole appauvrie, et de cette mise en pièces de l'aliénation, des inhibitions, ce n'est pas une vérité psychologique ou sociale qui se dégage d'abord, non, c'est une lumière, une illumination, celle qui ravage et rédime le vieux roi Lear, celle de la minute des retrouvailles à la fin du *Conte d'hiver*. Le vers de Shakespeare ne photographie pas la vie, il la ressuscite, et c'est aller si profond dans la présente nuit des illusions, des contradictions, des peurs, qu'on pourrait jouer dans le noir, un noir absolu, les tragédies que ce dramaturge et poète écrit, ce ne serait que rester fidèle à son avancée aux yeux grands ouverts.

C'est en tout cas sous ce signe et c'est en ce point que devrait commencer, ou plutôt recommencer, l'étude des œuvres de Shakespeare, celles surtout qui firent suite à *Hamlet*. On découvrirait comment ce poète, prenant la place d'Hamlet, simple signifié d'un de ses écrits, conteste l'ordre du monde qui figeait cet écrit en des représentations qui sont des fantasmes ; et entre ainsi dans un lieu mental où de toutes parts sous sa plume ce qui reste vif cherche à disloquer, à désagréger, ce qui est mort. Un lieu où beaucoup d'hommes et de femmes sont dans l'erreur, l'égarement, où le cri de l'horreur de soi d'Othello continue d'étouffer le cri d'amour de la vieille Hécube, mais où aucun système de pensée en place ou en formation ne peut désormais prétendre faire prévaloir sa clôture, pas même, remarquons-le au passage, celui qu'un prince danois avait quelque peu étudié à Wittenberg : Rosencrantz et Guildenstern étant là – c'est une de leurs fonctions dans *Hamlet* – pour en faire craindre les arguties facilement déshonnêtes. Le passé ne peut que rester présent sur cette scène ouverte et mouvementée, il le faut pour qu'éclose la rose de l'avenir. D'où suit, par exemple, que ce soient des aspects du pouvoir le plus archaïque, pouvoir du roi ou du chef de guerre, qui retiennent si fréquemment Shakespeare dans même ses œuvres d'après *Hamlet*.

Mais c'est parce que les vains mots des rois l'aident à formuler une question essentielle, celle de la précarité d'un discours qui se croit ancré dans de l'absolu mais, du fait de cette illusion, est sans défense là où manœuvre l'avidité ordinaire, peu soucieuse des idéaux : ainsi dans *Le Roi Lear*, ainsi *Othello*. Le dire qui n'a pas appris à douter de soi a des béances dans lesquelles se jette, serait-ce avec du vertige, le désir des jouissances le plus tristement ordinaires. C'est le mal en son origine, qui est de profiter du relâchement de la parole, un événement du rapport à soi qui explique l'inexplicable Iago ; et dont la représentation symbolique est le poison versé par Claudius dans une oreille en sommeil.

Le regard des œuvres qui ont fait suite à *Hamlet* n'en reste pas moins fondamentalement prospectif, et rien ne le montre mieux, d'une pièce à l'autre, que ce fil conducteur que je choisirais de suivre si j'étais capable d'une analyse d'ensemble de ce théâtre : la préoccupation chez Shakespeare non tant de la supposée nature essentielle du féminin – spéculation on ne peut plus dangereuse, facilement dupée par la rêverie – que de la condition de la femme dans la société de son temps et d'autres époques sinon de toutes.

Cette préoccupation est chez lui ancienne, elle y est même native, on la rencontre souvent dans les Chroniques et constamment dans les Comédies, avec alors une intensité croissante jusqu'à *Roméo et Juliette* et *Comme il vous plaira*, deux pièces qu'elle rend symétriques, l'une montrant la femme chloroformée par les promesses d'un rêve, bientôt victime, l'autre celle qui se rebelle et sait affirmer son identité. Mais c'est dans *Hamlet* qu'il me semble que ce grand souci accède le mieux à la conscience de soi, et c'est donc là que, pour un instant, ce sera ma dernière proposition, je tenterai de saisir ce fil qui mène au cri de joie de la fin du *Conte d'hiver* et à ces réflexions sur les pièges de la création poétique qui sont la raison d'être de *La Tempête*, ce testament d'un auteur ayant vécu et vaincu les tentations habituelles.

La condition de la femme obsède Shakespeare dès le début de sa réflexion sur *Hamlet*. Il n'est pas douteux que le « plot » de la pièce soit la vengeance, un acte qui peu à peu se révélera impossible, mais il y a sous cette action – cette inaction – un « subplot », et celui-ci, c'est l'amour, cet amour d'Hamlet pour Ophélie dont on sent bien qu'il lui donnerait, s'il y consentait, une raison d'être et d'ailleurs aussi une bonne façon, la seule, de venger son père : tant l'amour assumé a regard neuf sur tout ce qui est, ou fut, éradiquant les aliénations dont le vieil homme avait été la victime. L'amour, le choix de soi que Rimbaud, Rimbaud toujours, avait à l'esprit quand il demandait à la poésie de « réinventer l'amour », de « changer la vie », c'est ce qui se cherche et paraît au secret d'*Hamlet*, faisant que cette affaire d'apparente simple vengeance devient une tragédie et prend sens et valeur pour la société comme nous l'avons.

Reste – je le rappelle, ce fut ma première remarque – que dans *Hamlet* comme l'a écrit Shakespeare l'amour qu'éprouve l'homme dont il constate le fait, un héritier sans foi dans son héritage, est d'entrée de jeu entravé, paralysé, par une méfiance à l'égard des femmes née dans ce passé même dont il voudrait se défaire.

Pour cette pensée l'homme, le mâle, accède à la vérité, de plein droit et réellement, et peut donc, s'il le veut, agir comme celle-ci le demande. Et, bien qu'elle ne soit qu'à un pas seulement de cette incarnation de l'être dans l'existence, la femme est constatée ce qui demeure au-dehors, avec des sentiments qui semblent ne pouvoir s'exprimer dans les mots de l'homme, des soucis qui ne s'y réduisent pas : une intériorité que son partenaire ne comprend pas et même redoute, tant il craint qu'elle n'emploie à des fins obscures, en des actes irresponsables, l'attrait qu'elle exerce sur lui à cause aussi, d'ailleurs, de ce surcroît ou ce manque. L'homme est le jour, la femme la nuit.

Récitant donc une très vieille leçon c'est tout à fait cette pensée qu'Hamlet exprime quand, désastreusement, il insulte Ophélie saisie d'étonnement, terrifiée, puis accablée puis brisée. Et il me faut en revenir, une fois de plus, à cette scène essentielle dans l'œuvre, mais aussi pour la réflexion sur la société. Quand il fait du fard et de la parure, qui ne sont nullement dans les habitudes de la sage fille de Polonius, les indices d'une duplicité, ce sont évidemment toutes les femmes qu'Hamlet incrimine. « Dieu vous a donné un visage et vous vous en faites un autre », s'exclame-t-il, à l'adresse de chacune. Et qu'une d'entre elles se veuille ou s'imagine vertueuse : « le pouvoir de la beauté fera vite de la vertu une maquerelle », crie-t-il encore. Certes la beauté des corps n'a guère de prix et moins encore de dignité aux yeux d'une loi dont le ressort autant que les fins sont des représentations abstraites ne pouvant que vicier de leurs craintes et de leurs fantasmes les perceptions de simple nature.

Hamlet est la mise en scène du malentendu qui, du fait de la loi comme nos sociétés la comprennent, appauvrit les rapports de l'homme et de la femme et en défait l'harmonie possible : en rend improbable et souvent rien qu'intermittent le bonheur. Il est vrai qu'Hamlet insultant, imaginant haïr, c'est aussi l'être tourmenté qui sait qu'il n'a pas raison, même qu'il trahit – comme il le dira – sa propre cause. « J'aimais Ophélie », s'écriera-t-il, sur la tombe de celle dont il a fait le malheur. Mais ce sera bien trop tard, rien n'aura réparé ni ne pourra réparer le tort qu'il a fait à Ophélie, et c'est en ruine que celle-ci paraît au IV^{e} acte devant un Claudius assurément bien plus immoral que tout ce qu'Hamlet redoute des femmes, et Gertrude.

Ophélie n'est pas simplement une femme qui n'aurait pas eu de chance, quand d'autres, à Elseneur ou ailleurs, peuvent vivre moins malmenées. Dans cette scène des fleurs qui prolonge celle des invectives, il est suggéré que la violence et la trahison dont elle a été la victime sont un des effets ordinaires du comportement masculin. « C'était la Saint-Valentin », chante Ophélie tristement, c'était le jour de la grande promesse, quand le garçon prétend accueillir dans sa vie la jeune fille et se vouer à la sienne. Mais il ne songe qu'à ce corps que la loi a dépossédé de son sens, ce qui en a fait un inconnaissable qui le déconcerte et l'obsède. Et faute de pouvoir reconnaître et donc aimer, il viole puis abandonne. Certes, rien ne peut mieux résumer le sort de beaucoup de femmes que ce mensonge et ce viol, et Gertrude écoute d'ailleurs les mots d'Ophélie avec sympathie et même émotion. Coupable peut-être mais calomniée plus encore, la reine en pense long, même reine, sur le destin que lui vaut son sexe, encore qu'elle ait choisi de s'y résigner pour des profits de bien peu de prix et dont elle souffre.

Ophélie est la femme en sa situation de victime. Nous comprenons que ces fleurs qu'elle a cueillies en méditant sur leur sens mais maintenant abandonne au premier venu – je dirais solde, avec Rimbaud cette fois encore – ont rapport à sa perte d'une espérance qu'elle avait eue aussi instinctive et ample que son adhésion d'être vivant à son corps : cette foi, cette confiance que nous devrions bien dire l'âme. Et nous devons avouer aussi qu'elle a moins perdu la raison qu'abandonné la tâche de l'intellection de la vie à ces autres qui autour d'elle s'affairent d'une façon qu'elle n'aime pas et ne cherche plus à faire sienne. Ophélie n'est nullement folle, elle ne fait, par ces fleurs, que signifier une intimité réciproque de

l'existence et de la nature qu'elle sait qui serait le véritable réel mais ne peut plus que rêver, et rêver sans espoir, à en mourir.

Guirlandes qu'elle tresse en allant vers le ruisseau qui est cette nature en son être, saule qui se penche sur elle, « old songs » qu'alors elle chante parce que ces vieux airs sont du temps de l'origine, cette heure vernale de l'être au monde où le garçon et la fille s'unissaient sans la pensée de la faute, comme les oiseaux dans les arbres. Ophélie troublée mais capable toujours de cette musique, c'est la « lumière *nature* » se retirant du lieu humain comme celui-ci s'est voulu : et nous disant vaine et funeste notre modernité cependant si voisine encore – Gertrude va le rappeler – du ruisseau, de ses boutons-d'or, même de ces « doigts des morts » que les « hardis bergers », dit la reine, appellent d'un nom moins chaste.

Le monde social en sa décomposition, un *solve* sans *coagula* concevable. Reste que cette errance chantante d'Ophélie, une des cimes de la poésie universelle, c'est beaucoup plus qu'un constat aux colorations d'alchimie, car tout autant elle explique pourquoi, sur une terre de tant de fleurs et de fruits, la femme peut être si aisément une exclue et une victime.

Revenons à ce qui en est avec la musique le signifiant principal : ces fleurs qu'Ophélie a rassemblées puis disperse mais cueillera encore et encore en s'éloignant du château d'Hamlet. Pensons au romarin dont elle dit que « c'est pour le souvenir » ; au fenouil et aux ancolies ; à cette rue « qu'on peut appeler l'herbe de grâce », ce qui montre qu'il y a du divin à briller même au ras du sol, dans rien que de très humbles vies végétales ; pensons à ces « doigts des morts ». Est-ce que ces plantes et leurs fleurs ne sont que cela, des plantes, des fleurs ? Non, puisque en chacune Ophélie perçoit une façon d'interpréter l'existence, d'en rendre manifeste une dimension : ce qui nous demande de réfléchir à deux niveaux qu'il y a dans l'essence et la vie des signes.

Des plantes et de leurs fleurs on peut faire, disons d'abord, des pages dans un herbier, attribuant à chacune des noms qui sont des concepts, articulant ces noms dans les schèmes et catalogues d'un savoir, substituant au parfum et aux fraîches couleurs de la fleur juste coupée la sorte de réalité qui prend forme dans le réseau des notions. Et ainsi abordée la profusion végétale se prête à la connaissance savante : au point qu'on pourra légitimement faire du livre des fleurs, avec leurs calices, leurs corolles, aspects désormais distinctifs, une allégorie de toutes les sciences. Sauf qu'alors il ne faudra plus penser aux bouquets ou aux guirlandes. Cette autre façon d'apparier les fleurs est sans intérêt pour la botanique.

Mais quand les fleurs de l'inquiétante rue ou de la discrète ancolie sont dotées d'un sens qui vaut cette fois, d'abord et surtout, pour ceux qui les cueillent ? Quand on n'a pas oublié que le romarin, « c'est pour le souvenir » ? La signification, dans ces cas, ne prend pas le nom de la plante dans une langue inavertie du temps, insoucieuse des existences particulières, tout au contraire elle se rabat sur les intérêts et les vœux de ces hommes et femmes aux prises avec leurs vies, elle s'ouvre à ce qui les hante, qu'ils le

sachent ou non : leur existence à venir, leur crainte du temps qui passe, irréversible, leur sentiment de leur finitude, mais aussi bien leur prescience de l'unité qui pourrait emporter toute existence finie dans l'intemporel de sa grande vague. Et dès lors bouquets et guirlandes ont évidemment une raison d'être, prennent du sens : observant dans les fleurs non plus tel ou tel de leurs aspects mais leur figure d'ensemble – leur visage – et méditant les pensées que ces présences suggèrent, les unissant dans un vœu, dans une espérance, ils aident la personne à réfléchir à soi sans redouter pour autant sa finitude essentielle. Ils témoignent pour l'Un, qui préserve dans toute vie son immédiateté, sa capacité d'aimer, sa vocation à l'union avec d'autres qu'elle. Et de ceux qui les ont noués ou tressés c'est faire des porteurs d'être : qui, aussi bien, offrent leurs ouvrages, souvent, invitant ainsi des destins inquiets à se joindre au leur. Les bouquets d'anniversaire, les guirlandes des murs aux matins de fêtes, c'est proposer l'alliance qui permettrait au projet humain – cette création continuée – de perdurer sur la terre.

La fleur coupée avait-elle été, dans le catalogue du botaniste, la faute qui instaurait un savoir mais aux dépens de la relation vive de la personne à soi et aux autres ? Le recommencement, en somme, du péché originel ? Oui, mais, cueillie pour le bouquet, perçue dans le pré comme une petite vie ici, maintenant, et non plus comme la représentante d'une espèce ; et sue vouée au flétrissement mais tout autant reconnue dans sa qualité d'existence, la fleur, c'est donc aussi la pensée ravivée de l'être, la terre qui reprend corps et sens là où il n'y avait plus que le néant de l'espace.

Le bouquet, c'est la fondation de l'être. Il répare la faute. Il exprime un « will to be » qui est, même sans mots, la poésie. Laquelle n'a jamais cessé, aussi bien, de réfléchir à travers les siècles à l'aide que la fleur peut lui apporter dans son rapport difficile avec le dehors des choses et la pensée qui fonde sur ce dehors. La poésie, c'est prendre la chose – une vie, toujours – à ce niveau dans sa présence sur terre où elle n'existe qu'un instant dans rien qu'un lieu parmi d'autres mais de ce fait même est réelle, pour qui la cueille ; et donc, en puissance, est de l'être. La poésie, c'est remonter dans le moindre mot de ses emplois conceptuels, rien que du discours, vers son pouvoir d'interpellation des choses, une parole. C'est revivre en lui, associé à d'autres, chacun devenant des noms propres, l'expérience du bouquet ou de la guirlande. Ce que je pourrais dire la ressource florale de l'esprit, de plus en plus souvent, hélas, refusée, censurée, vilipendée par une société obnubilée toujours plus par des appétits de simple matière.

Et Ophélie ? Eh bien, toute dévastée qu'elle soit dans cette fin de la tragédie, n'exprime-t-elle pas un moment encore cette pensée en toute sa force ? Une manifestation de l'intuition poétique d'autant plus saisissante qu'elle a lieu dans cet Elseneur si enclin à renoncer au grand désir d'être, si tenté de se replier – comme fait Gertrude – sur le simple désir d'avoir. Ophélie est d'évidence la preuve de l'irréductibilité dans chacun de nous du besoin de poésie.

VII

Mais tout autant elle est donc l'inoubliable figure du tort que les sociétés font aux femmes, et même elle en est l'explication, qui est simple. Pour autant qu'ils font corps avec les valeurs et les lois de leur société, les hommes se ressentent les propriétaires de l'absolu, ils ne supportent pas de penser qu'on

puisse vivre autrement qu'eux l'ordre en place, ils voient le colifichet pour ne pas croiser le regard soucieux, le reproche, celui-ci fût-il dicté par l'amour. Ces valeurs et ces lois ? Elles ne sont pourtant, conceptuelles, qu'un édifice précaire, et pour que cet échafaudement sans assise ne s'écroule pas, d'un coup ou partiellement, il peut sembler utile de refouler, censurer – et donc travestir et calomnier, s'il paraît – tout souvenir du temps vraiment vécu, de la finitude.

Or, dans les partages sociaux, ce sont les femmes, le plus souvent, qui sont susceptibles de se remémorer celui-ci. Keats, Leopardi, Baudelaire, et Shakespeare d'abord, oui, ces poètes le peuvent, assurément, mais leur place est étroite, dans le champ des réflexions et des décisions collectives, où d'ailleurs on ne cesse pas de marginaliser leur présence. Tandis que les femmes, toutes les femmes, ont une expérience de la parole qui les aide à se souvenir.

Pourquoi, comment ? Nullement parce que quelque dieu concurrent du dieu des hommes aurait pris soin d'elles, les dotant mystérieusement d'une sensibilité autre que la masculine, et supérieure, il faut laisser cette idée aux rêveries symbolistes, qui ne sont que surgeons de l'ordre en place, servant secrètement son déni du temps : des officiantes du grand schème qui contrôle l'immédiateté de la vie. Mais elles sont ou seront des mères qui voient ou verront des enfants grandir, or ceux-ci, dans leurs premiers temps, n'ont pas encore ces mots de la pensée des adultes qui substitue le savoir des lois à la perception intuitive de la vérité de la vie. « O brave new world ! » Dans la présence pleine des choses pas d'interférence pour eux de ces aspects que l'observation réfléchie sépare de totalités dès lors fragmentées, le fruit est un, dans l'instant où on le cueille. Et comment leur enseigner plus, comment les acheminer vers les lieux et tâches de l'existence sociale, sinon en aimant ces premiers actes de leur parole, ce qui sera percevoir comme eux le fruit sur la branche, dans le verger, ou la main qui les aide à se relever, quand ils tombent ?

La femme qui a charge, si fréquemment, d'accueillir le petit enfant dans la société des adultes ne peut que sympathiser avec son regard non analytique, existentiel. Assise près de lui quand il apprendra à lire, elle ne verra pas dans l'abécédaire le chien de la lettre C ou la maison de la lettre M comme les définissent les dictionnaires, non, elle acceptera volontiers que leurs évocations d'ailleurs souvent dessinées très simples dans les marges – tracés comme desserrés par une blancheur d'en dessous – signifient d'abord la maison ou le chien comme les a ou désire le petit être qui attend de ce livre l'explication de la vie. Et allant avec lui à la promenade, l'heure d'après, elle cueillera au bord du chemin des fleurs qui seront dès lors pour elle aussi, autant que pour lui, des êtres. Elle en fera des bouquets avec la même intuition et le même espoir qu'Ophélie.

L'enfant, « infans », l'esprit au seuil du langage, ranime dans les mots leur fonction simplement désignatrice, il offre d'y recommencer la perception une, indécomposée, de la chose, de cet être-là de la chose ou de la personne proche qui sera plus tard occulté. Et c'est si vrai, cela, qu'on peut dire que la procréation est ce qui permet la rénovation du monde, sa renaissance un instant, le retour de l'être dans l'espace des apparences : cela même que tente la poésie. La petite enfance aime spontanément bouquets et guirlandes. Elle offre aux adultes la ressource florale que j'évoquais. Et aussi bien est-elle ce que tout

ordre en place, orthodoxie nécessairement inquiète, veut rejeter de ses conseils, écarter de ses décisions… L'enfance, c'est le rajeunissement de l'esprit mais aussi ce que l'ordre social redoute, même refuse.

Et comme ce sont les femmes qui la plupart du temps prennent soin de ce début de la vie, souvent prescientes de cette tâche, voici déjà une des raisons qui expliquent en profondeur la méfiance et la marginalisation dont elles sont les victimes. Les femmes peuvent entendre les mots comme les enfants les emploient ou plutôt les vivent. Elles savent faire des bouquets. Quand elles tentent de transformer la relation sociale, de faire valoir leur droit, elles abaissent le désir d'avoir au profit du besoin d'être, lequel dure dans la souffrance et cette fois l'ennoblit. Et c'est donc opposer aux systématisations de l'entreprise conceptuelle une ontologie sans métaphysique, de quoi faire sombrer les orthodoxies, les idéologies, toutes ces tyrannies qui sont au pouvoir ou cherchent à s'y porter. Qu'Ophélie soit comprise par Hamlet, et ce grand hésitant oserait le pas qu'il faut, salvateur, dans son approche du gouffre : chassant de son esprit la pensée du néant de tout pour fonder sur la relation humaine le sens qui fait défaut, radicalement, dans la matière.

D'un côté les fantasmes, les dénis de l'Autre, les accomplissements sans bonheur : fruits obligés de cette vérité du dehors – réductrice, neutre, sans défense contre l'usurpation à des fins perverses – qui naît de l'instrument conceptuel, aussi nécessaire soit celui-ci. De l'autre cette intuition qui permet d'affronter toute adversité, parce que rencontrer la douleur n'éteint ni l'expérience ni l'espérance de la vraie joie. Un clivage au plus profond de la société, assurément. De quoi expliquer bien des peurs et bien des persécutions. De quoi remonter aux sources du tragique, car celui-ci n'est rien d'autre que le conflit du besoin de clore sur soi l'esprit, par peur de la finitude, et de l'intuition que cette pensée du temps, de la mort, est l'accès au tout en son unité, le vrai bien. Antigone contre Créon.

VIII

J'en reviens à Shakespeare, en somme, à sa pensée comme il semble bien que son idée d'Ophélie la montre, à sa réflexion sur ce que la poésie au théâtre peut apporter à la rénovation de la vie. Cette réflexion, je ne doute pas qu'il l'ait alors entreprise. N'est-on pas, avec *Hamlet*, à la veille de tragédies dans lesquelles vont prédominer de bout en bout, et tout à fait explicitement, le souci des maux dont souffre la vérité et le désir de lui rendre son évidence ? Comme ce sera le cas dans ce *Conte d'hiver* transfiguré brusquement par une lumière de plein été.

Et il est clair aussi que ce qu'il a perçu de la condition des femmes va rester au cœur de son projet d'écriture. Le rapport des hommes et des femmes est une constante de tout théâtre, et il avait beaucoup retenu Shakespeare lui-même dès ses débuts, plusieurs scènes de ses chroniques en montrent les difficultés, les malentendus, les dissymétries, avant que *Roméo et Juliette* ne constate que ces dernières, parmi lesquelles sévissent les idéalisations fallacieuses – l'illusoire de « l'amour fou » –, peuvent vouer une femme à la simple ordinaire mort. Mais *Hamlet* a permis un pas de plus. Les fleurs d'Ophélie, son désir jamais renoncé de les tresser en guirlandes, c'est signe qu'un poète a compris que c'est leur

intelligence de l'être qui fait que l'on redoute les femmes partout où les idéologies, les orthodoxies et autres pensées refermées sur soi cherchent à garder le pouvoir. Et s'apercevoir de cela, c'est prendre conscience de la fracture qui traverse de part en part toute société, et pressentir qu'il n'y aura de vérité, en particulier au théâtre, que si son exploration a priorité sur toutes les autres entreprises.

Et c'est bien cette exploration que Shakespeare a tentée, prioritairement en effet, aussitôt après *Hamlet*. La scène des chansons et des fleurs, c'était la désagrégation du lieu humain, le « solve », disais-je. Shakespeare a voulu soumettre les grandes situations récurrentes de l'existence à un examen de leurs préjugés : prise de conscience des malversations et des injustices, arrêt sur les émotions et les cris d'appels, tout ce qui serait dans le figement des discours l'allant retrouvé de la parole, le lieu où l'épars se ferait un à nouveau, l'à venir où adviendrait l'être. Allant évidemment constamment ravagé par l'hostilité ambiante ou ses propres doutes, souvent paralysé, parfois échouant, comme quand un Iago triomphe. Et si j'en étais capable je tenterais de montrer comment l'auteur d'*Hamlet* s'est voué à lui, je chercherais, tout d'abord, à montrer, nullement le premier d'ailleurs, à quel point c'est le souci de la condition féminine qui prédomine dans la seconde époque, de loin la plus importante, de son théâtre.

Othello, *Antoine et Cléopâtre*, *Le Conte d'hiver*, ligne directrice qui va aux réconciliations désirables par la voie des exactions, des dénis, mais aussi par la « nobleness » féminine réaffirmée par une reine d'Égypte héritière d'Isis recomposant le corps d'Osiris. *Le Roi Lear*, cette « ripeness » masculine qui avait besoin de l'exemple d'une Cordélia étonnée mais hardie pour accéder à sa vérité. Et *La Tempête*, cette mise en accusation de l'entreprise ordinairement artistique : ce rêve d'un Prospero qui fait de Miranda un simple enjeu, souhaité passif, en fait jamais imaginé autre, de ses ambitions radicalement égocentriques. Même *Macbeth* est une pensée de la femme. D'emblée les sorcières y signifient dans leurs brumes, aux confins du rêve et du cauchemar, cette peur fantasmatique des « dark ladies » qui fut dite dans les sonnets. Et l'épouse qui encourage un vassal au meurtre d'un souverain – transgression hâtive, irréfléchie, à finalité possessive – a une excuse à cela, spécifiquement féminine, et qui se découvre en un moment décisif, c'est son rapport à la procréation, malheureux, frustré : elle n'a pas eu accès au parler enfantin.

Les femmes sont partout présentes dans les tragédies de Shakespeare. Et nullement donc comme des images de rêve, des illusionnements de poésie pastorale, mais en des heures où elles montrent quel courage, quelle détermination et quelle patience elles savent mettre au service de ce projet d'harmonie qu'Hermione délivrée incarne à la fin du *Conte d'hiver*. Quand une musique s'accroît de toute part autour de l'image qui se défige, de l'art qui cesse d'être rêve, illusion dangereuse, beauté pour rien.

Une remarque, toutefois, essentielle, avant de renoncer à pousser plus loin cette étude. Et c'est qu'aussi importante soit chez Shakespeare cette préoccupation de la condition féminine, elle n'est nullement le tout de son intuition, non plus que celui de son projet. Bien évident est-il à ses yeux, cela se voit en tout point de son théâtre, que l'aliénation sociale des femmes fait corps dans l'exister quotidien avec autant de misère chez le partenaire qui en est cause : l'homme dominateur étant victime autant que la femme

violentée des pensées dont il a été l'origine. Et en présence des contempteurs puritains de la liberté au théâtre, qu'il voyait se mobilisant, Shakespeare n'a pas pu ne pas reconnaître que son devoir absolu était de démonter l'empiègement d'Othello autant que de souffrir avec Desdémone.

Mais ce qu'il faut souligner, c'est que ce regard sur la condition masculine ne s'ouvre chez Shakespeare que dans l'espace déjà frayé, au moins partiellement, par sa réflexion sur le sort et l'être des femmes. C'est par l'infortune d'Ophélie qu'il remonte aux pensées d'Hamlet, prenant mesure de leurs contradictions et inhibitions et d'ailleurs aussi de ce qu'il leur reste de chances. Un travail conduit de par-dessous le constat des comportements sociaux et l'analyse de leurs conflits parce que, d'emblée et comme d'instinct, Shakespeare perçoit les peurs, les souffrances, les appels silencieux, les cris étouffés dans la nuit des chambres comme la seule réalité sur laquelle on puisse fonder la recherche de la vérité et du bien. Shakespeare sait que les orthodoxies de pensée font leur triste bonheur de l'annihilation chez ceux qui les veulent de la conscience de soi ; que c'est cette aptitude à s'illusionner, cette prétense métaphysique, la cause des grands déséquilibres et d'une partie des souffrances de la société de son temps. Et qu'il importe donc de prêter attention aux dénis effrayés que des hommes, presque toujours, opposent à l'immédiat et au simple.

IX

L'intellection de la condition humaine prend naissance chez Shakespeare en son adhésion spontanée à ce qui, dans la vie, est consentement à soi, accueil au temps et au lieu de l'existence, conscience prise que la finitude est plus réelle, plus vraie, que les rêves qui tentent de l'oublier en prenant appui sur l'intemporel abstrait de la pensée dogmatique. Et voici ma dernière remarque, un retour sur le travail même de Shakespeare en ce qu'il fut, en pratique : à quoi ressemble cet élan de l'esprit, ce pressentiment du possible dans l'éteint et le résigné, sinon au vers, au vers comme tel, en l'occurrence ce pentamètre iambique que je crois qui fut dans *Hamlet* le lieu de la réflexion et la voie de la transgression ? Le vers est une forme qui s'établit dans des mots, dans le son des mots, les phonèmes. Et ce qu'il rencontre ainsi, et d'abord, c'est donc ce son perçu en deçà du sens, quand encore il adhère aux choses sans avoir à les définir et les simplifier, alors aussi matériel qu'elles le sont elles-mêmes, aussi présence immédiate qu'elles au sein d'un tout que la connaissance analytique n'a pas commencé d'occulter. Or, c'est précisément en cet immédiat que s'établit le projet de perception empathique dont je crédite Shakespeare : et le vers participe ainsi de cette intuition, il la soutient, même il en connaît le péril et aide à en triompher.

Pourquoi ? Parce que vite après son accueil aux mots le vers se laisse empiéger par les séductions de la forme, et c'est subir les effets de l'aliénation conceptuelle autant qu'Hamlet ou Othello ou Léonte. Mais dans ses longues et ses brèves s'est tout de même établi un lieu dans lequel la mémoire de l'immédiat reste vive, grâce au rythme qui les enfièvre et les oblige à l'expérience du temps qui va, à la pensée de la mort, à la vérité de la finitude. C'est affronter le non-être en connaissance de cause, le combattre en ces moments de l'emploi des mots où il cherche à gagner la partie. Dans le vers, en somme, la fleur peut ressusciter du dictionnaire, le mot se prêter au bouquet que l'humain originel veut faire du monde, ces sons qu'un rythme soulève être une brusque éclaircie, certes encore troublée par de la

pluie et du vent, dans la « selva oscura », la matière. Et c'est donc de la façon la plus naturelle autant que stimulante et féconde que la parole rythmée aura soutenu Shakespeare, depuis les monologues d'Hamlet, hésitant, presque bégayant à cause des pensées qui s'y entrechoquent, jusqu'à l'évocation que fait Caliban, tellement plus poète que Prospero, de cette île – « full of noises, / Sounds and sweet airs that give delight and hurt not » – où il semble parfois que le ciel s'ouvre.

Le vers est le fer de lance qui déchire dans le discours les représentations de choses et d'êtres que la pensée simplement, ordinairement, conceptuelle est en risque de réifier. Qui transmute cet état de fait de l'être au monde en un grand possible en avant de nous. Et qui dissipe ainsi la leçon nihiliste qu'on pourrait croire donnée par les situations de détresse et d'aveuglement du « waste land » de la fin d'*Hamlet*, où ne cesse de retentir le « trop tard » d'un cri d'amour se faisant triste « readiness » puis silence. Cette impression de non-être de toutes parts et en tout est-elle justifiée ? Oui, si la réalité est privée de ses dimensions d'existence par un regard qui choisit de ne considérer de la chose que ses aspects extérieurs, dès lors simple muette matière. La chose n'étant plus un tout à nos yeux, c'est le rapport de présence à présence qui s'abîme, sombrent dans ces ténèbres notre capacité d'alliance, notre pouvoir de fonder – cela, l'être même –, et c'est paraître autoriser tous les pessimismes, cela nourrit tous les désespoirs. Mais que le vers prenne, flamme soudaine, dans cette masse de représentations et de significations également extérieures, qu'il en disloque les agrégats et, n'est-ce pas, c'est alors une vraie lumière. Une pleine réalité se découvre dans ces présences qui se reforment et ces alliances qui se décident. Le vers est le grand catalyseur. Ce qui délivre l'esprit de ses empiègements dans le nihilisme et recrée des situations d'espérance.

Et Shakespeare, c'est ce vers instaurateur sur la scène de théâtre, c'est-à-dire au vif de l'évocation des situations les plus dramatiques de l'existence, et voici pourquoi, j'en reviens à ma question du début, cette œuvre d'un siècle très différent du nôtre par ses idées, ses préoccupations, ses croyances, reste pour nous si importante et même si essentielle. Il y a dans la condition humaine une tentation de se démettre qui peut sembler incessante et qu'alimente en tout cas une succession sans fin d'apparentes preuves du non-sens et du non-être de tout. Mais, comme dit Pascal, nous avons aussi une idée de la vérité invincible à tout pyrrhonisme et nous cherchons la raison de cette foi instinctive : or elle apparaît chez Shakespeare, c'est cette prosodie avertie, hardie, qui prend le mot au plus près de sa perception des choses et en remanie les rapports, et en dégage de l'espérance. D'où la fascination que nous éprouvons pour son œuvre.

Et même il n'est pas nécessaire pour que cette fascination s'exerce que ces tragédies et ces comédies soient lues dans leur langue originale, seul lieu pourtant où le vers peut se faire entendre puisque c'est aussi si ce n'est d'abord sur le son des mots qu'il travaille, alors que ce son est intraduisible. On perd assurément beaucoup à ne pas entendre directement le vers shakespearien. Mais son travail se fait en amont de la lecture par son auteur des situations que celui-ci considère dans la société ou le rapport à soi des personnes, il modifie, il approfondit cette lecture, il a donc des effets au-delà de soi en tout point des œuvres, et c'est là un ruissellement qui peut être suivi en traduction, avec intellection de ce que la reprise des mots par la poésie a apporté dans *Hamlet* ou *Le Roi Lear* ou *Le Conte d'hiver* de pensée spécifique

et irremplaçable. Même dans le texte traduit on perçoit le bien du vers originel, on entend le bruit du haut de ce fleuve. Même en français Shakespeare peut rappeler ce que sont l'acte et l'apport de la poésie : ce qui est à mon sens la principale raison de l'intérêt qu'il suscite.

LETTRE À SHAKESPEARE

Que je vous écrive, Shakespeare, pourquoi ? Vous apporterait-on ma lettre – sur la scène où vous parlez à vos comédiens, ou sur le chantier de votre salle en travaux, ou à la taverne, à discuter ferme de ces événements de votre société qui vous préoccupent, je le sais bien –, vous la mettriez dans votre poche, vous l'oublieriez. Et, d'ailleurs, pourquoi vous poser des questions ou vous faire part de remarques auxquelles vous ne vous intéresseriez pas ? Ce n'est pas que vous ne vous souciez de ce qui nous retient, nous, quand nous vous lisons. Mais votre façon d'y réfléchir ne se situe pas au niveau d'une pensée avertie de soi. Elle a lieu dans votre travail très désordonné sur vos pièces, en ces heures où les intuitions subconscientes ou les demandes de l'inconscient ne sont plus réprimées, en tout cas aussi durement, par les mots et les convictions de l'intellect.

Je vous vois, vous êtes debout dans un coin du théâtre, il y fait froid, il y a là on dirait du vent, vous parlez à quelques hommes, jeunes et vieux. L'un, ce va être Hamlet, un autre Ophélie. As-tu une idée à leur expliquer, non, *Hamlet* s'écrit en cet instant même, ici, dans des phrases qui te viennent, qui te surprennent, c'est la quasi-improvisation de quelques jours partagés entre ta table, je ne sais où, et la scène : un texte, certes, mais avec des ratures à vif, comme quand tu entends, ainsi en ce moment même, ton futur Hamlet ne pas trop comprendre ce que tu essaies de lui dire. Des ratures, car tu ne sais guère plus que lui ce que veut ce prince, cette ébauche de personnage dont les reparties sont encore si évasives. Ce qui paraît de lui dans tes mots vient de par-dessous ce que tu as imaginé ou projettes. Et cela, certes, parce que la grande pensée est, comme j'aime dire, figurale. Faite de symboles qui nous prennent de court, d'impressions qui embrasent tout notre corps. Aurais-tu préparé *Hamlet*, médité le sens que tu donnerais à ses personnages, à leurs rapports, nous ne te lirions plus aujourd'hui, tu n'aurais fait que du Ben Jonson. Ah, je te vois si bien, intuitif comme tu l'es, et heureusement ! Tu cours à travers le texte comme tu courras tout à l'heure à travers la ville, cherchant de l'argent ou des aventures. Tu bâcles – dirait Ben Jonson – les reparties, les peurs, les appels, les soliloques, parce que tu ressens, obscurément mais c'est ton génie, qu'il faut faire vite pour ne pas se laisser rattraper par les idées toutes faites. Je pense que tu as écrit *Hamlet* en seulement quelques jours. Tu ne me démentiras pas.

Une réflexion consciente, chez toi ? Oui, il y en a eu une, mais ce fut seulement la fois où tu pris recul, par rapport à ce travail à la scène, et parce que quelques-uns pas très loin de toi, à l'Université, à la Cour, te regardaient de haut, se disant poètes, l'étant parfois. Cela s'est passé, je puis même le remarquer, assez peu d'années avant cet *Hamlet* d'aujourd'hui qui en est selon moi la conséquence. Une méditation alors, et tout un moment, qui t'a permis de comprendre que tu avais raison de faire confiance à cette hâte de l'écriture déjà si aisément perceptible dans tes drames qui s'inspiraient de l'histoire de l'Angleterre.

Cette réflexion, avant ta nouvelle époque, *Jules César* d'abord, celle qui fait qu'aujourd'hui encore nous t'aimons tant ? En bien, pour commencer, ce fut un regard sceptique, ironique, sur ces sonnets que l'on écrivait de toutes parts, durant ces mêmes années, chez les lettrés, chez les doctes. Ce fut prendre conscience – lisant Spenser, lisant même le si émouvant et noble Sidney, et parcourant, avec quelle impatience, quel mépris, les pages exsangues de leurs imitateurs éhontés – que ce qui naît dans le poème réglé par des formes a priori décidées, closes sur elles-mêmes, ce ne peut être qu'une simplification dans l'appréhension des sentiments et des êtres, une occasion de stéréotypes en apparence surtout risibles, en fait dangereux, dévastateurs.

Sont bien impossibles, assurément, dans ces quatorze vers idéalisants, exclamatifs, les grandes rencontres que tu avais faites, toi, dans *Richard II* par exemple ou dans *Henry V*, en fait si souvent dans tes pièces historiques : celles d'hommes et femmes débordant de désirs, de passions, en cela imprévisibles mais l'occasion de percevoir en soi-même des façons d'être semblables, avec cette fois dans ces dernières la pleine et brutale, et déplaisante souvent, authenticité de la vie. Ces sonnets, un renoncement à la vérité ! Et en écrire, que c'est facile, toi-même tu peux montrer que tu sais en produire aussi aisément et même mieux qu'aucun autre : mieux, parce qu'en faisant vibrer dans le son, le beau son des mots des harmoniques que tu es seul à entendre. En écrire, d'harmonieux, de melliflus, d'éloquents, de facilement mémorables, mais – ce fut cela ta réflexion toute spontanée – en vérifiant, toi, dans ton adhésion d'un moment à la forme fixe, l'illusoire qu'elle substitue mot par mot à la présence des êtres, la tentation qu'elle rend irrépressible d'observer l'homme par la lunette des rêves, la femme par celle des préjugés, la société par celle du consentement plus ou moins cynique à ses injustices.

Ah, fuir cette supposée poésie qui n'est que vaine littérature ! Retrouver sur scène, et avec une confiance renouvelée dans ses pouvoirs et une ambition de ce fait plus grande et même, tu en viens à le pressentir, plus haute, la forme ouverte, en mouvement, soulevée bien que non rompue par les affects, en dialogue constant avec l'inconnu de la vie : cette parole vive, fiévreuse, que tu avais appris à aimer et à pratiquer au feu de l'action politique ou guerrière, dans tes chroniques. Le pentamètre iambique, ce souffle de l'être au monde, mérite mieux que ces beautés de simple apparence que cisèlent les versificateurs, il est, il doit être la clef pour pénétrer dans la finitude essentielle de la vie, ce rapport à soi qui est celui des vraies joies, des vraies souffrances – du vrai amour. Et l'œuvre sera alors non simplement le miroir de la société comme elle est mais celui de la vie comme il vaudrait mieux qu'elle soit, une leçon d'existence.

Que je vous écrive, William Shakespeare, non, vous ne me liriez pas, vous avez trop à faire avec cette parole de vérité qui s'est comme levée en vous, deux ans ou trois ans déjà avant cet *Hamlet* d'aujourd'hui, et va devenir demain et après-demain les cris déchirants de Lear, ceux de l'épouvante de Macbeth, et les revendications sublimes de Cléopâtre, les paroles exquises de Perdita. Vous ne m'entendriez pas, et certes c'est bien dommage, j'aurais tant de questions à vous poser. Mais ce que je puis faire, tout de même, c'est rêver que je vous glisse un billet, oui, prenez cette feuille pliée en quatre, pour vous demander la faveur d'une entrée dans la salle du spectacle, un des soirs où on jouera votre pièce. Une entrée par quelque porte dérobée, s'il en est une, car nous autres d'un autre temps, en tout cas

nous vos meilleurs lecteurs désormais, des écrivains, des critiques, souvent des femmes, n'aimons pas trop nous mêler à ces robustes gaillards au verbe haut et à la lame facile qui se bousculent au seuil du Globe. Ceux-là n'aiment pas faire place à des gens qui ne leur ressemblent pas. Contrairement à vous, qui lisez Montaigne, l'Arioste, Machiavel. Qui avez même lu Goethe ou Baudelaire et jeté un regard sur Freud, encore que de celui-ci la sorte de réflexion vous ait paru, si je comprends bien, un peu simple.

Mais justement ! Si je vous demande de m'aider à entrer, ce soir, c'est pour que je puisse m'asseoir auprès de ce jeune homme d'une autre époque que je reconnais, c'est lord Chandos, et qu'accompagnent deux messieurs qui eux aussi m'intéressent. L'un ne semble pas davantage que moi de Londres ou de votre siècle. Ses traits sont marqués du pli d'une subjectivité inquiète qui en votre temps n'affleurait pas aussi fort – ne s'alarmait pas de même façon – sur les visages : en tout cas les portraits que l'on a de vous n'en laissent paraître aucune trace. Mais l'autre homme, c'est évidemment un de vos contemporains sinon même un de vos amis. Il laisse bouger par-dessus sa petite barbe les yeux brillants de malice d'une belle et libre philosophie. Or, le premier de ces deux tient une lettre, encore une, qu'il cherche à glisser dans une des mains de Chandos, sans trop de succès car le jeune homme a visiblement l'esprit ailleurs. Prenez-la, lui souffle-t-il, remettez-la tout à l'heure à Francis Bacon, c'est le moment puisque nous écouterons du Shakespeare. Mais Bacon pourra-t-il déchiffrer le texte de Hofmannsthal ? C'est peu probable puisque ces deux ou trois ne sont, comme nous tous, en tout cas ce soir, que des ombres parmi des ombres.

Je reporte mes yeux sur la scène, encore vide. Vide ? Je dirai même vacante, offerte sans réserve à tous les vents de l'esprit. Car il n'y a guère de choses, sur ce plateau. Une vague chaise, qui fera office de trône, s'il est besoin, une pièce d'artillerie qu'il faudra se garder de trop remarquer, tout à l'heure, car elle est là pour une autre pièce, demain. Pas de décor, pas de réquisitions des aspects du monde visible pour soutenir la parole des comédiens, mais, en revanche, cette trappe dans le plancher pour communiquer avec le monde invisible, autrement dit l'inconscient.

Cette scène sans rien que soi, ce lieu en somme métaphysique, est aux dimensions de l'espérance qui est chevillée au langage. Elle s'offre sans réserve à ce qui se cherche chez les poètes, et qui est toujours bien plus que la lettre de leur travail. Elle permet d'entrevoir de ce qu'il y a d'indicible dans leur perception du monde ou de dérobé dans leur relation à eux-mêmes : deux inexprimables dont la conjonction, la consumation réciproque, est l'événement de la poésie comme quelquefois dans votre théâtre, par exemple dans la lumière radieuse de certains moments du *Conte d'hiver*. Shakespeare, au Globe, sur cette scène nue, avec même la chance du proscenium pour permettre à Hamlet d'avancer en soi, rencontrant ses grandes questions, Shakespeare, vous êtes seul au fond de vous-même avec ces questions, ces angoisses. Personne n'est là pour pousser près d'Hamlet un guéridon victorien, comme si cette grande parole avait à chercher où poser le crâne de « poor Yorick ».

Et je pense à cette extraordinaire invention qu'aura été, à quel moment ? où ? la mise en scène. À cet ajout de signifiants d'entrée de jeu schématiques – ce profil d'arbre côté jardin, ce guéridon côté cour – en ce lieu et à cet instant où la voix des acteurs est envahie par les signifiés de la profondeur d'un texte

qui est la vie en son devenir : ces pressentiments, ces terreurs, ces aspirations, ces vœux qu'aucune lecture de l'œuvre ne saurait identifier tous et comprendre complètement. Le metteur en scène a pourtant obligation de comprendre ; d'en passer par de la signification avant, quelquefois, de se retrouver en présence. Et quand il est grand, ce qui arrive, il saura d'instinct que ce détour est pour la poésie un péril auquel il se doit de faire face par beaucoup d'ardente exigence envers son propre inconscient. Si bien, je m'en avise, qu'il n'est que naturel que la mise en scène soit apparue à la fin de l'époque des Lumières, quand on chassait le spectateur de sa chaise ou petit fauteuil sur le plateau mais aussi nombre de préjugés de leurs positions de commande dans la pensée. Quand la subjectivité pouvait donc commencer à prendre conscience de soi dans le roman gothique et la poésie de ces jeunes gens que nous avons dénommés des romantiques.

Et que de problèmes se posent, désormais, qui n'existaient pas sur votre scène du temps d'Élisabeth ou de Jacques ! Voyez, aujourd'hui, cette fin d'après-midi qui est d'automne, me semble-t-il, en tout cas la lumière dehors est déjà assez brouillardeuse, sous un ciel bas, et ce qu'il en reste dans la salle, c'est bien peu, un flambeau que l'on apportera sur la scène ou la brève flamme d'un mousquet pourront se détacher sur ce fond avec toute l'intensité qui est dans le rouge, tout son tragique, tout son appel à la pensée du tragique. Et cela, ce fut parfait pour jouer *Jules César*, où il y a ce flambeau, au moment le plus décisif, quand Brutus accepte enfin de se pencher sur son inconscient, de soulever cette trappe ; et c'est bien aussi pour jouer *Hamlet* maintenant, quand sur les remparts on se déplace de nuit, avec des lueurs sur le visage des arrivants, ou quand un roi qui a du noir dans son cœur réclame des flambeaux, des flambeaux encore, « lights, lights, lights », après quoi son témoin fasciné s'écrie, et il faut bien le signifier par un effet d'éclairage encore, « 'Tis now the very witching time of night »…

La nuit, la plus profonde nuit, avec tout son sens, est signifiable sur votre scène, Shakespeare, et de ce fait même ce qui l'est aussi, par contraste, par rebond de l'esprit, par espérance enfin libre de s'exprimer, oui, c'est aussi le jour le plus pur, la lumière des instants de retrouvailles, des épreuves terminées, de la vérité reconquise : Perdita qui n'est plus perdue. Votre expérience la plus intime de la lumière, mon ami, le vœu secret de votre théâtre et son dénouement, qui est notre bien, par vous légué, tout cela qui a son lieu dans les mots est préservable sur ces planches qui ne substituent aucun signifiant particulier à l'universalité des vocables de votre langue anglaise advenant à soi. Un privilège, remarquons-le, que les peintres n'avaient pas, même à votre époque. Sans doute pressentaient-ils, dans leur regard, dans le cœur, ces épiphanies dans le quotidien d'une lumière plus vraie, mais on attendait d'eux que, faute de mots, ils expliquent les situations qu'ils évoquaient par des choses qui risquaient regrettablement de retenir l'attention.

Leur intuition des possibles de la vie, ils la signifiaient, tout de même, en tout cas les plus grands, et parmi vos contemporains Caravage parvint déjà presque autant que l'extraordinaire Goya, votre proche, à signifier la nuit, l'intense nuit, et l'espérance au fond de la nuit, ce fut par des flambeaux, justement, et ces brusques visages qui paraissent dans leur clarté. Quant à Véronèse, ou déjà Titien dans sa *Bacchanale des Andriens*, ils ont presque rejoint, pour leur part, l'irréfutable et irrésistible lumière de fusion, de bonheur, d'apaisement que nous rêvons tous au fond de la nuit : ayant pris vers elle non la voie tragique

des peintres du clair-obscur, que suit Goya encore à des heures, dans sa maison du sourd, mais celle, évidemment si risquée, si difficile, de la confiance.

Vos contemporains, Shakespeare, ce Caravage, ce Véronèse. Caravage peint en ce moment même, c'est à Rome, il s'est confié à la religion, dans sa *Vocation de saint Matthieu* la lumière vient du dehors, c'est en haut à droite, mais d'autres œuvres vont suivre, de grands zigzags, il mourra peut-être désespéré sur cette plage sauvage juste dans les jours où vous écrirez *Le Conte d'hiver*, votre pensée de la vraie résurrection, votre victoire. Et je vous vois d'essentiels rapports avec lui, mais plus encore avec un de ses disciples, qui meurt aussi, c'est étrange, en 1610, Adam Elsheimer. Elsheimer a creusé plus profondément que Caravage, à mon sens, dans la nuit de l'être. Et c'est parce qu'il avait en esprit ce jour enseveli que vous finirez par savoir vous délivrer, vous, des sables mouvants du langage. Je regarde sa *Judith*, qu'il va peindre l'année prochaine, ou dans deux ans. Mais c'est votre Lucrèce ! Avec la même pensée de meurtre mais – aussi bafouée fût-elle, aujourd'hui, demain – la même foi dans la vie. Shakespeare, ce peintre comme vous le dramaturge vous pressentez que votre moment dans l'histoire, Galilée nous rendant le ciel, pourrait s'ouvrir à cette intuition, la poésie même. Avec cette conviction insue de votre pensée consciente mais exigeante et hardie vous descendrez tout à l'heure, du haut des remparts d'Elseneur, au plus intense du noir pour y refonder le monde.

Je regarde cette scène où des spectateurs s'installent, mais qui est vide, métaphysiquement, vide comme la page blanche où en poésie la voix humaine se risque, si inquiète pourtant, si profondément blessée, si creusée de doutes. Un dernier pâle rayon de ce soleil de je ne sais où dans la ville où mon rêve s'y attarde, mais c'est déjà assez de pénombre pour que quelqu'un, indistinct, puisse en présence d'un autre aussi peu lisible s'écrier : « Who's there ? » – après quoi l'action va commencer, le roi mort paraître avec sa réclamation ambiguë, l'archaïque du monde se réaffirmer un instant pour vite se disloquer quand, sur les tréteaux du théâtre dans le théâtre, des ombres encore, ombres parmi des ombres, vont elles aussi descendre si bas dans les lieux communs du langage – un ultime regard sur le sonnet, n'est-ce pas ? – qu'elles ne pourront que nous poser la question de cette fois la parole dans la parole… Et ces flambeaux alors, mais vraiment arrivent-ils, non, puisque Hamlet voit ces nuées passer dans le ciel, prenant, une belette, une baleine, les formes que les mots veulent. « The very witching time of night ? » L'abîme, comprenons-nous, qui est le fond du langage ? Je me dis que votre scène nue a été votre grande chance, Shakespeare, préservant pour vous qui en étiez digne le plus grand et seul vrai possible de la parole. Avez-vous été un éclectique, passant des comédies à la tragédie, de Vénus à lady Macbeth, des corps heureux à l'évocation des pires souffrances, non, vous avez plongé vos mains dans le langage, y remuant les bonheurs et les détresses, les étonnements et les certitudes, le bien et le mal, le non-sens et les espoirs qui s'obstinent.

Et comment ces mains s'y sont prises pour faire bouger cette boue, ces couleurs, ce froid, ces débuts mystérieux de chaleur, je voudrais bien vous le demander, c'était la raison de ma lettre, ou plutôt, non, je voudrais vous dire ce que j'en pense, vous expliquer ce que vous avez fait, car j'ai mon idée là-dessus, en effet, vous acquiesceriez peut-être… Mais ce n'est pas le moment, je le vois bien, des spectateurs se sont déjà assis tout près de nous sur la scène, et je vois Chandos enfoncer distraitement dans sa poche,

c’est vous qu’il regarde, en effet, la lettre que quelqu’un d’un autre temps, comme moi, lui a fait écrire. L’ombre s’étend sur ma page aussi, dans mes mots. Et quelqu’un, est-ce vous ? s’est écrié : « Who’s there ? » La représentation vient de commencer.

LA VOIX DE SHAKESPEARE

Réponses à Stéphanie Roesler

S. R. : Yves Bonnefoy, vous avez produit cinq traductions d'*Hamlet*, ou plus exactement révisé votre traduction d'*Hamlet* à cinq reprises. Vous me disiez, en 2006, que vous aviez révisé la première traduction de 1957 pour le seul motif de réimpressions ou de nouvelles éditions critiques. Cependant, vu l'ampleur et la nature de ces révisions, j'ai eu des difficultés à penser que c'était la seule raison. À ce jour, interprétez-vous différemment vos retraductions successives ?

Y. B. : Je ne touche jamais à mes poèmes une fois qu'ils ont paru sous forme de livre, parce qu'ils s'inscrivent alors dans un moment de ma vie qui, comme tel, devient de ce fait une part de l'écriture en perpétuel devenir dont ils auront été une phase. Je m'interdis d'y toucher parce que cela altérerait ce passé dont la nature propre a conditionné de nombreux aspects de cette écriture qui continue. Des corrections de cette sorte, dans mes poèmes, je n'en ai fait qu'une fois, et vite je m'en suis repenti. Et mes livres de poésie de diverses époques, depuis *Douve* jusqu'au dernier en date, je puis bien les voir revenir sur ma table de travail, pour des réimpressions ou des regroupements dans des ouvrages plus vastes, je n'y changerai rien.

Mais pour tout ce qui n'est pas la création spécifiquement poétique je considère, bien au contraire, que ce que j'ai publié, étant réflexion, tentative de résolution d'un problème, est nécessairement imparfait, probablement perfectible, et peut donc être amélioré si l'occasion s'en présente : ce que je n'ai pas oublié de faire, à chaque nouvelle édition d'un de mes essais : rassemblant même en volumes ceux qui étaient restés dispersés pour avoir la chance, au passage, d'amender, voire de complètement réécrire, des pages parfois nombreuses.

Eh bien, il en est ainsi dans le cas de mes traductions. Si on en réimprime une, je profite de cette circonstance pour la relire, la soumettre à critique, tenter de l'améliorer ; et ce travail, je le fais pour toutes, pas seulement pour *Hamlet*. S'il y a eu, dites-vous, je n'ai pas compté, cinq *Hamlet*, c'est parce qu'il y a eu cinq éditions nouvelles de ma traduction de la pièce, parfois à l'occasion d'une reprise sur scène, comme quand Patrice Chéreau choisit mon travail pour accompagner le sien ; et si ces cinq publications vous ont donné l'impression, que je veux bien croire fondée, d'être cinq versions différentes, c'est parce que le texte d'*Hamlet* est d'une telle complexité que sans nombre y sont les passages où, à chaque fois, je peux voir paraître, avec le recul, des nuances du sens qui jusqu'alors m'avaient échappé, ou que j'avais négligées, voire censurées, d'une façon qui maintenant m'apparaît indue.

Un texte comme celui d'*Hamlet* est plus que ma capacité de l'entendre. J'ai bien besoin de toute ma vie, comme succession d'expériences, pour m'approcher de lui autant que ma première intuition me demandait de le faire, qui me le montrait, certes, mais enveloppé encore de bien des contours incertains. D'où suit d'ailleurs que je voudrais bien, même aujourd'hui, avoir le bénéfice d'une nouvelle édition encore, pour une nouvelle lecture. Quitte à devoir constater que je ne puis aller plus avant – la vie ayant passé – dans mon rapport à la pièce. Que je me suis, en somme, laissé convaincre par une certaine pensée mienne de celle-ci.

En fait, j'espère bien que ce n'est pas là où j'en suis ! Et en présence d'*Hamlet*, qui est toujours sur ma table, j'agite en moi des pensées qui me feraient modifier, je n'en doute pas, tel ou tel aspect de ma traduction, à moins qu'elles ne me convainquent que celle-ci est vaine, inutile, dépassée de toutes parts par l'infini inhérent à beaucoup des situations qui nouent l'un à l'autre Hamlet et sa mère ou Ophélie ou tel ou tel autre des personnages. De telles pensées nouvelles, vous en trouverez dans les « mises en scène » d'*Hamlet* que j'ai publiées dans *L'Heure présente*, très récemment, notamment « Hamlet en montagne ». Ces proses, à leur façon, ce sont un peu, cette fois, de nouvelles versions de ma traduction : non plus corrections apportées à un texte qui va rester inchangé, mais rupture, inaugurale peut-être, avec le plan où existe jusqu'à présent celui-ci.

S. R. : Quels sont les passages du texte de Shakespeare qui vous ont le plus résisté, le plus posé de questions, et pourquoi ?

Y. B. : Puis-je parler d'une résistance du texte ? Ce n'est rien que j'aie jamais ressenti. Oui, et comme je le disais à l'instant, une transcendance de la richesse du texte anglais, aux nombreuses ambiguïtés, par rapport à mon propre texte qui, n'étant pas écriture libre, comme dans le cas des poèmes que l'on écrit, se voit trop souvent obligé de se réduire au discours qui cherche à bien formuler une signification que l'on a cru déceler. Le texte original, chez Shakespeare, déborde de toutes parts son rendu français. Mais je n'éprouve pas qu'il soit pour autant ce qui me résiste ; ce que je dois constater que je ne pourrai jamais dire. En fait il s'offre, il m'accueille, il me permet de suivre ses voies, telle ou telle, le seul problème étant qu'elles sont trop nombreuses pour que je les suive toutes : *Hamlet*, c'est comme une vaste montagne dont on peut parcourir librement les pentes. Certes, quelques obstacles, parfois, au contact d'une signification particulière. Et cela doit se voir dans les brouillons, qui deviennent alors fourrés, où le chemin se perd, pour un moment, puis ressort. Mais je ne m'en souviens qu'assez peu de temps.

Ce qui résiste, ce n'est pas le texte, ce sont les mots, les mots de la langue qu'il emploie, en l'occurrence l'anglais, et moins dans ces situations particulières que dans les profondeurs du passé et du présent de l'idiome. Comment, par exemple, traduire « mind », quand ce mot peut signifier, selon le contexte dans telle ou telle scène d'*Hamlet*, aussi bien l'esprit que la raison, avec de ce fait un rapport, de l'une à l'autre de ces notions, qu'aucun de nos mots français ne connaît de la même façon directe ? Je n'en finirais pas d'énumérer les mots de l'anglais qui n'ont pas d'équivalents en français, et la réciproque est évidemment tout aussi vraie. Mais voyez ! Le texte des œuvres, c'est précisément ce qui permet de

comprendre ce qui se joue dans ces grands mots polysémiques à chacune de leurs occurrences, et traduire, qui observe ces situations, c'est donc bien plus enrichir notre dictionnaire franco-anglais qu'avoir besoin d'être aidé par celui-ci.

Une autre façon pour les mots de résister, ce sont leurs connotations de vie immédiate, qui peuvent évoquer des situations, des affects, que notre langue ou notre culture ne peuvent guère associer sans des effets incongrus à ce dont *Hamlet* nous parle. J'ai dit ailleurs mes démêlés avec le mot « jelly », à la deuxième scène de la pièce, je n'y reviens pas. J'ajoute seulement que cette difficulté ne se présente que dans les moments tragiques, parce que alors on descend dans ces profondeurs de l'être où les expériences s'intensifient mais aussi se dépouillent d'une façon qui laisse derrière elles beaucoup d'aspects de l'exister quotidien. Dans les scènes comiques du théâtre de Shakespeare (elles sont nombreuses, et de ce point de vue *Hamlet* est remarquablement très à part) je n'en ai jamais souffert, ou plutôt même j'ai accueilli avec toujours grand plaisir ces moments qui dans le travail de la traduction poétique sont en somme de détente, d'autant qu'ils ne sont pas pour autant privés de vérité méditable. Pensez aux jeux de mots de la valetaille dans *Roméo et Juliette*.

S. R. : Quel est l'aspect de votre traduction que vous avez le plus retravaillé au fil de vos traductions ? Êtes-vous d'accord avec certains critiques, qui disent qu'il s'agit du rythme, et si oui, pouvez-vous préciser les motifs de cette préoccupation pour la musique de votre texte ?

Y. B. : Parlez-vous d'un travail à l'occasion d'une nouvelle publication ? Dans ce cas c'est surtout sur les significations que ce travail va porter : à cause de la consultation que j'ai alors à faire de nouvelles éditions critiques du texte anglais ou de ma lecture de tel ou tel article récent. Mais c'est surtout dans le cas d'*Hamlet* que ces occasions se sont présentées, et que ces changements ont été nombreux. La plupart de mes autres traductions sont en collection de poche chez Gallimard et sont réimprimées sans possibilité d'y changer quoi que ce soit.

Il y a eu tout de même un cas de nouvelle édition où le rythme a été au centre de mon souci, et cette fois de façon tout à fait fondamentale, c'est quand je suis passé de ma première publication de vingt-quatre des sonnets de Shakespeare à la traduction de tous, cette fois chez Gallimard.

J'ai en effet compris, après ce premier essai – c'était en 1995, chez Thierry Bouchard, et ce fut suivi d'une autre entreprise partielle, chez Einaudi cette fois, les quarante sonnets qu'avait traduits Ungaretti –, que je m'étais trompé en me donnant le droit de traduire les quatorze vers d'un sonnet en quinze, seize ou dix-sept si cela convenait mieux à ce qui me paraissait – et d'ailleurs me paraît toujours – un impératif, et légitime, l'adéquation de la signification à la forme dans le travail de la traduction. Il n'y a pas de traduction vive, en effet, si la forme, le rythme n'y sont pas ce qui entraîne les mots. Mais on ne peut calquer cette vie sur la structure prosodique du texte que l'on traduit. Si la forme n'est pas l'élan le plus intime d'une écriture, elle est tout de suite et totalement chose morte, étouffement de la poésie, il faut

donc que le traducteur s'accorde le droit de suivre son propre rythme, d'inventer sa propre musique, dans un matériau sonore d'ailleurs irréductiblement différent dans sa langue de ce qu'il est dans celle de l'œuvre qu'il veut traduire.

D'où mon sentiment que je pouvais outrepasser les quatorze vers d'un sonnet si c'était ce que voulait en moi le mouvement de mon écriture. Mais après avoir publié mes premières traductions de sonnets de Shakespeare, je me suis rendu compte que les choses n'étaient pas aussi simples. Certes le rythme doit être libre, ce qui justifie l'existence en France du vers libre et en explique la grande capacité d'expressivité. Mais dans l'écriture poétique il n'y a pas que le rythme qui la porte, il y a souvent une acceptation par le poète de formes fixes qui la contraignent, et je me suis aperçu que celles-ci ont elles aussi, en tant que contraintes, une fonction poétiquement créatrice : elles peuvent obliger le poète à travailler sur son texte d'une façon qui lui fait prendre conscience de niveaux de significations jusqu'alors non perçus par lui. En l'obligeant, par exemple, à se refuser à un mot, elles le font en choisir un autre, dans lequel se cachait une part de sa vérité, elles défont des censures. La forme fixe aide ainsi à « creuser » le vers, c'est ce que j'ai appelé dans un livre récent le « raturer outre ».

La contrainte creuse le vers, et c'est alors le rythme aussi, le rythme de ce vers, de ces strophes, qui en est affecté, la connaissance de soi accrue permettant au poète de vivre plus intensément son être au monde, qui est un rythme, le plus souvent réfréné. Refaire ma traduction des sonnets, c'était donc aussi approfondir mon rapport au rythme, et de ma traduction des *XXIV Sonnets* à celle complète il y a donc eu bien des changements au plan des rythmes, par opposition à ce qui a lieu dans mes traductions du théâtre. Dans les pièces de Shakespeare d'ailleurs, il n'y a que très peu d'effets de forme fixe. Le pentamètre iambique est d'une extraordinaire souplesse, il fait corps avec l'invention du poète.

Mais vous me demandiez peut-être ce qui a eu lieu pour moi, non d'une édition à une nouvelle, mais à l'intérieur même d'une traduction encore « in progress », quand je passe d'un brouillon à un autre, cherchant la plus satisfaisante formulation. Et sur ce point je vous répondrai, sans hésiter : oui, le rythme est alors le facteur le plus important dans cette recherche, c'est à cette respiration des mots dans les vers que je subordonne toute formulation de la signification. Que le vers ait à être vivant, c'est l'évidence majeure. Il la faut, cette vie, parce que c'est seulement dans et par la coïncidence avec soi du traducteur par la voie des rythmes que l'horizon du sens se dégage, que les significations les plus importantes se découvrent. C'est seulement par ce rythme qui est en nous existence que nous pouvons rejoindre Hamlet en son existence à lui, par-dessous les questions sur soi qu'il se pose, questions qui le troublent et qui peuvent nous égarer tout autant que lui.

S. R. : Le personnage d'Hamlet semble vous avoir particulièrement concerné. Quelles sont les facettes du personnage que vous retenez aujourd'hui ?

Y. B. : Tout est essentiel dans le personnage d'Hamlet, parce que son rapport à soi met en jeu le tout de

la condition humaine. Et les aspects de son être au monde et les divers moments de sa conscience de soi sont enchevêtrés les uns dans les autres de telle façon qu'on ne peut en remarquer un sans être obligé à l'observation des autres.

Mais quelque chose m'a toujours frappé chez lui, c'est la façon dont il mène cette expérience de soi. Elle n'est pas un savoir qu'il a compris et exprime, c'est une découverte qu'il fait au moment même où il parle, d'où des hésitations, des reprises, qui donnent d'ailleurs l'impression que Shakespeare aussi découvrait qui était Hamlet et ce qu'il cherchait à travers lui au moment même où il écrivait. Ce balbutiement existentiel, qui fait la modernité de la pièce, c'est ce qui m'a le plus retenu. Il n'y a rien de tel dans les autres grandes figures du théâtre shakespearien. Shakespeare va de l'avant dans son personnage sans aucun savoir préalable, cherchant, trouvant avec la rapidité de ces intuitions qui ne se produisent que quand on reste très près de la dictée inconsciente. Je suis persuadé qu'il a écrit l'essentiel de sa pièce en deux jours, trois jours, d'un seul jet ou presque.

S. R. : Dans l'acte III, scène 4, la reine, terrifiée par les agissements de son fils, a ces mots : « Nothing at all, yet all that is I see. » Vous les traduisez d'abord par : « Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est ici » (1957-1959) ; puis : « Rien. Et pourtant je vois tout ce qui est » (1962). Enfin dans la dernière version, on lit : « Rien. Et pourtant je vois tout ce qu'on peut voir » (1988). Invitez-vous votre lecteur, par ces changements, à percevoir différemment la folie d'Hamlet ? Quelles nuances souhaitiez-vous introduire ?

Y. B. : C'est un de ces nombreux cas où un texte déborde sa traduction parce qu'il présente une ambiguïté qu'il est difficile de préserver. Ma première traduction était fautive, parce que avec ce « ici » elle limitait le regard aux choses visibles de la chambre. Dans ma deuxième j'ai voulu préserver l'ambiguïté du « all that is » en étendant le regard de la reine à toute chose existante, « tout ce qui est », ce qui est passer de la simple saisie oculaire à une appréhension de la réalité aussi bien par l'esprit que par les yeux, et fait aussi allusion aux choses qui ne sont pas matérielles, par exemple les éventuels fantômes. Mais plus tard encore j'ai pensé que cette parole de la reine se faisait trop dans ma traduction nouvelle une déclaration quasi théorique, un énoncé de nature générale, philosophique, qui n'avait pas de place dans ce moment d'urgence, et même, chez Gertrude, d'affolement, de panique. D'où ma troisième traduction, des mots de plus d'inquiétude. Vous avez trouvé là un bel exemple de ces hésitations qui montrent que l'on peut n'être jamais satisfait d'une traduction, tout en trouvant dans cette insatisfaction même une occasion de réfléchir au sens d'une œuvre plus que dans les situations de simple lecture, où l'on glisse trop vite à la surface des mots.

S. R. : Pourriez-vous nous éclairer sur le contexte dans lequel vous avez produit chacun de ces textes : les auteurs qui auraient pu vous influencer, les écrivains et les philosophes que vous lisiez au moment de chaque traduction, ou, pourquoi pas, une exposition, l'humeur d'un moment, une séquence de vie ?

Y. B. : La question est intéressante mais n'oubliez pas qu'une traduction de Shakespeare est une

entreprise de longue haleine, elle demande des mois, parfois on la délaisse pour la reprendre une année plus tard, et les petits influx du dehors peuvent beaucoup varier durant ces diverses saisons. En fait mes traductions de Shakespeare, je les mets moins en relation avec l'humeur d'un moment qu'avec d'entières périodes de ma vie et avec, pendant celles-ci, ce qui avait été durablement important, autrement dit des pensées, notamment sur la poésie. Des pensées et oui, en effet, des lectures de philosophes.

Et c'est ainsi qu'à l'époque de ma traduction d'*Hamlet*, au milieu des années 1950, j'étais, lecteur de Jean Wahl, très occupé d'une philosophie qui aide à réfléchir à la poésie et ne pouvait que me faciliter l'intellection du prince de Danemark : celle de Kierkegaard, qui, est-ce que cela a du sens ? est danois comme est supposé l'être le héros de Shakespeare. Avoir présentes à l'esprit les étapes sur le chemin de la vie à la façon dont Kierkegaard les décrit, l'esthétique, l'éthique, le religieux, cela permet de concevoir une quatrième « étape », le poétique, mais aussi de commencer à comprendre l'énigmatique procrastination d'Hamlet. Il n'est pas jusqu'à Ophélie qui ne prenne sens à la lumière du *Journal du séducteur*, et je m'avise aujourd'hui que je devrais réfléchir davantage au rapport du Shakespeare écrivant *Hamlet* et de Kierkegaard : y réfléchir comme j'avais fait, quelques années avant d'entreprendre ma traduction, sur alors Kierkegaard et Baudelaire. Baudelaire qui lui aussi a pensé à Hamlet, à Shakespeare.

Mais qu'y a-t-il dans nos lectures, nos découvertes, qui ne nous ramène pas à Shakespeare ? Déjà j'avais lu *Le Pouvoir des clefs* et n'avais pu que penser que Lear, comme Job chez Chestov, aurait bien pu réclamer à Dieu que Cordélia, qui était morte, eh bien ne l'ait pas été : le divin consentant à l'humain que l'amour soit plus puissant, plus réel, que la simple causalité. Mais dans ce « Shakespeare et Chestov », c'est le poète anglais qui se révélait, malheureusement, le plus véridique. Il faut assurément vouloir l'absolu mais ici sur terre ; et qu'est-ce que celle-ci, notre finitude, si on veut en tourner la loi ?

Quant à mes affections en matière d'art, et plus particulièrement de peinture, contradictoires entre elles comme elles pouvaient me paraître, elles trouvaient chez Shakespeare un lieu, sinon de réconciliation, du moins de cohabitation et peut-être même de compréhension réciproque. J'aime, profondément, Véronèse, parfois le plus grand de tous à Venise. Mais je n'en aime pas moins, et respecte, Caravage, et à travers lui me fascine le vaste courant des caravagesques, pratiquants romanesques du « chiaroscuro ». Peut-on apparier, concilier, Véronèse et Caravage, la loi du jour et la passion de la nuit ? Oui, on peut l'espérer, et je voyais bien que Poussin allait attacher à ce problème fondamental toute son étonnante capacité d'attention, mais qu'a fait Shakespeare sinon lui-même le poser, à sa façon ?

Cette remarque va étonner, mais réfléchissez aux poèmes qu'il a écrits – pas les sonnets, mais les poèmes, ses deux grands poèmes « figuratifs », *Vénus et Adonis* et *Le Viol de Lucrèce*. Je n'ai pu lire le premier sans penser à la peinture de Véronèse, qui a traité, et Titien aussi, ce grand thème littéraire autant que mythologique. Les descriptions de Shakespeare rappellent irrésistiblement la manière de peindre de Véronèse, cette approche lyrique de l'opulence des formes par la voie des couleurs, dans la lumière. Le texte shakespearien gagnant d'ailleurs à être lu dans cette lumière de peintre car celle-ci va emplir ses

mots, qui ne feraient sinon que l'évoquer sans la recréer, de la plénitude charnelle dont la peinture est capable, en cela une voie vers la vérité.

Et maintenant *Le Viol de Lucrèce*. Plus rien de la couleur vénitienne. Des rougeoiements mais dans l'ombre. Un crime qui profite de la nuit, et un récit qui en revit le déroulement et les conséquences dans ce même « chiaroscuro » qui enveloppe les *Judith* avec ou sans Holopherne du caravagisme. Cette fois encore le poème gagne au rapprochement avec les peintres. Ses ombres en deviennent plus noires, ses arrière-plans plus inquiétants, et ses gestes du premier plan plus saisissants à cause du souvenir que nous gardons des effets de contrastes qu'a inventés Caravage exposant, en présence encore du ciel chrétien, le défi de la lumière des lampes, métaphore de ces lueurs qui commencent alors à monter de l'inconscient.

Simples rencontres ces analogies d'écriture, influences de juste une heure à cause de découvertes que fait Shakespeare d'un art de son époque qui a filtré jusqu'à lui ? Mais notez que c'est surtout par l'imagination que cette rencontre a pu se produire. Caravage a beau être contemporain de Shakespeare – le *Bacchus malade* ou la *Madeleine* le sont exactement du *Viol de Lucrèce* – on ne peut supposer entre eux, en ces premières années de la carrière du peintre, que ces mystérieuses ondes qui parcourent les sociétés au début des grandes révolutions. Et quant aux Vénitiens, qu'est-ce qu'un poète anglais de l'époque d'Élisabeth pouvait bien en avoir connu ? Des estampes en noir et blanc, des évocations par des voyageurs ? Mais justement ! Nous sommes avec ces poèmes au niveau d'intuitions qui, d'instinct solidaires du devenir de l'esprit, élaborent sur le ouï-dire et pressentent et anticipent. Et c'est alors visiter des régions de la perception quasi inconsciente, soit du monde, soit de la vie, où des problèmes essentiels se découvrent et peuvent même trouver formule figurative, un mot par lequel j'entends ce qui se dit avec des analogies, des images, des frémissements de la voie, non des concepts.

Et que suggère, dans le cas présent, l'intuition shakespearienne, par ce rapprochement de deux peintres, de deux pensées de la lumière ? Qu'il y a une synthèse à en faire, par double dépassement, et que c'est peut-être au théâtre, compris comme un approfondissement de la poésie des poèmes, que ce pas décisif pourrait être fait. Pensez à *Othello*, pour sa parenté avec *Le Viol de Lucrèce* : Iago avançant dans la nuit qu'il étend de toutes parts dans le More pour accomplir par procuration ce meurtre qui est sa façon à lui de violer Desdémone l'inaccessible. Pensez au *Songe de la nuit d'été*, ce déni des ténèbres par la couleur. Et considérez pour finir *Le Conte d'hiver*, cette poétique du dépassement des contraires. Le théâtre de Shakespeare a deux voies qui passent par chacune un des deux poèmes, ceux-ci étant alors à comprendre comme un point d'arrêt, de prise de conscience, de réflexion, avant l'élan que prendra assez vite après – avec ces *Jules César* et *Hamlet* encore « caravagesques » – un travail désormais seulement scénique.

Je n'ai pas le temps aujourd'hui de m'arrêter davantage à ces questions, mais au moins une remarque. L'attention que l'on porte aux grands courants de la peinture européenne se reporte donc vers Shakespeare dès que l'on pense à lui, et notamment si on en est un traducteur, c'est-à-dire le visiteur des soubassements de son écriture, là où les significations ne suffisent pas à étouffer des intuitions plus

fondamentales. La peinture, les arts plastiques disons plutôt, la musique aussi du siècle de Shakespeare demandent de prendre place dans la réflexion sur son œuvre, sur les problèmes de son traduire, elles éclairent les voies de celui-ci, et pour ma part je n'aurais peut-être pas entrepris de traduire les deux poèmes, qui sont moins importants que les grandes pièces, si je n'y avais pas été porté par mon affection pour Véronèse et pour Caravage et par les questions que je me posais sur leur évident antagonisme.

Et ceci encore : quand je traduisais *As You Like It*, ma dernière entreprise shakespearienne au moins pour l'instant, c'était l'époque où je m'étais mis à lire l'*Orlando furioso,* écrivant un essai sur ce grand poème. En fait, c'était même de penser à l'Orlando du poète italien, « furioso », qui m'avait incité à traduire la pièce anglaise, avec son autre Orlando, celui-ci, à la fin, « guarito », grâce à l'intelligence compassionnée, ironique et confiante de son amie Rosalinde. Il me paraissait évident que Shakespeare avait lu l'*Orlando furioso*, que l'on venait de traduire à Londres ; et qu'il développait la pensée qu'un Arioste inquiet des avanies qu'il s'exposerait à subir n'avait pas osé porter assez loin dans son analyse du trouble de la fixation amoureuse, cessant en son œuvre même de parler de son héros éponyme et expédiant Angélique en Chine. Autrement dit, une fois de plus, Shakespeare apparaissait comme celui qui réfléchit sur ses sources, qui se porte à l'avant de ce qu'elles ont en puissance.

Mais qui, du côté de sa source de cette fois, allait dans le même sens que lui ? Sinon les peintres qui, dès que l'*Orlando furioso* parut, remarquèrent la parenté extraordinaire de l'écriture de son auteur et de la leur et, certains au moins, approfondirent la sensualité de l'œuvre, en explicitèrent les légitimes demandes, contribuant à ces changements dans la conscience de soi qui aboutirent à la pensée de Poussin ? Je lisais le beau livre de Rensselaer Lee, *Names on Trees : Ariosto into Art*, et je me retrouvais chez Shakespeare. L'auteur d'*As You Like It* allait de conserve avec un des grands possibles spirituels de la peinture. Une raison de plus de le lire sous ce signe d'un « ut pictura poesis » tentant de se libérer de l'emprise conceptuelle.

Bien longue ma réponse à votre question, pardonnez-moi. Shakespeare et les arts, c'est une de ces questions que je souffre de ne pas avoir assez étudiées.

S. R. : Êtes-vous d'accord pour dire que le contexte dans lequel le traducteur produit son texte joue sur la nature du texte traduit, ou non ?

Y. B. : Parlez-vous de moments dans la société ? Des préoccupations de celle-ci l'année où y paraît une traduction ? Il est certain que ce contexte pèse sur la réception des œuvres. Un Jan Kott accablé par son expérience des régimes totalitaires a pu voir dans *Hamlet* une image de ceux-ci, ce qui est évidemment on ne peut plus réducteur, et ainsi y a-t-il à l'infini projection des soucis d'un temps dans la parole d'un autre. Mais prenons garde, cette parole de l'autre a plusieurs niveaux.

Elle a celui du discours – politique, religieux, philosophique, moral – où il est bien naturel que les signifiants, qui sont alors conceptuels, se laissent interpréter par des pensées qui n'ont pas été dans l'intention des auteurs : car ce qui est articulation de concepts, détournée de l'expérience du monde simple, et dès lors vivante au seul plan de l'abstraction, c'est d'une étonnante plasticité, cela, on peut lui faire dire tout ce qu'on veut. Mais par-dessous ce discours il y a parfois la parole qui cherche, poétiquement, à transgresser le conceptuel comme tel, à faire des mots les représentants de grandes choses simples de la vie et du lieu terrestre, et à ce plan-là une vérité de la vie affleure, et sur les mots qui chez le poète ont alors au moins commencé à la dire les interprétations que voudraient les moments successifs des diverses sociétés, tributaires comme elles sont toutes d'idéologies toujours périssables, ne peuvent trouver de prises. Tandis que la vérité du niveau plus profond s'impose partout au monde et à toute époque au lecteur qui sait ce que poésie veut dire.

D'où une pérennité de la lecture essentielle, véridique, dans la réception des œuvres de poésie par beaucoup de ceux qui les lisent. Ce fait n'est pas particulièrement apparent dans la critique savante, professionnelle, précisément parce que celle-ci est faite la plupart du temps par des esprits totalement établis dans le conceptuel, qui n'a souci que des significations, mais la pérennité dont je parle fait surface, si j'ose dire, dans des réactions de poètes, ainsi la lecture d'*Hamlet* par Baudelaire dans des poèmes des *Fleurs du mal*, ou celles de Delacroix dans ses bizarres estampes, ou de Laforgue, dans ses « suites de la piété filiale » si provocantes mais si évidemment averties des enjeux et des soucis de la pièce. Méfions-nous du relativisme dans la réception des œuvres de poésie !

Mais vous parlez peut-être d'un contexte dans cette fois l'existence du traducteur ? Dans ce cas permettez-moi de ne pas répondre, car tenter de le faire me mènerait tout de suite dans ce qui aurait trop de sens pour que je puisse le dire sans entrer dans trop de détails qui ne souffrent qu'une autre sorte de parole, celle où le projet de comprendre a besoin de s'ouvrir à des indications qui montent de l'inconscient, plus ou moins cryptées, grevées de symboles et d'images.

Juste une remarque. Il est évident qu'on ne peut traduire une œuvre de Shakespeare à n'importe quel moment de sa vie ; ou, si on le fait, que ce sera prendre le risque que la traduction soit mauvaise. Ce n'est certainement pas un hasard si je traduisais *Hamlet* au milieu des années 1950, quand j'écrivais *Hier régnant désert*, sismographe de nombre d'hésitations et de doutes ; et si mon *Conte d'hiver* est contemporain du passage de ce livre à *Pierre écrite*, un passage que j'ai vécu comme une métamorphose. Nous choisissons les œuvres que nous allons traduire sous l'effet de ce que nous sommes à ces moments. Et en retour nos traductions d'alors peuvent quelquefois nous aider grandement à devenir. Je pourrais m'arrêter à ces deux questions, qui n'en font qu'une, d'ailleurs, et j'aimerais même beaucoup le faire. Mais ce serait tout un livre.

S. R. : Vos essais sur la traduction, surtout ceux parus à partir de l'année 2000 (*La Communauté des traducteurs*), témoignent d'une connaissance des problématiques essentielles de cette discipline qu'est la traductologie. Certains travaux de ses théoriciens vous ont-ils inspiré et si oui, lesquels ?

Y. B. : Je crains d'avoir à vous dire que je n'ai pas trouvé beaucoup à ma convenance dans les travaux des « traductologues ». Presque aucun d'eux ne semble comprendre que la poésie n'est pas affaire de significations, constatation qui implique aussitôt que l'étude de sa traduction ne doit pas se laisser réduire à celle des significations, des « meanings », comme pourtant la plupart des théoriciens ne semblent pas en douter, à commencer par Paul Ricœur ou George Steiner. Il n'existe pratiquement pas de théories de la traduction de la poésie comme telle. Seul parmi les traductologues Antoine Berman en France a entrevu le problème, en particulier dans un livre où il analyse diverses versions françaises de John Donne, mais il ne va pas assez loin dans l'intellection du poétique. Avant lui, toutefois, il y avait eu, évidemment, l'essai fameux de Walter Benjamin, *La Tâche du traducteur*, mais le sens de ce texte est bien difficile à établir, malgré les travaux du même Berman ou de Paul de Man. Pour ma part, je ne parviens pas à l'entendre, non sans quelques assez bonnes raisons, et je crains d'y projeter de mes rêves. Ce qui me le rend presque antipathique. On doit à son lecteur, quand on écrit un essai, d'avoir recours à des mots qu'on puisse partager avec lui, autant que possible. Et je sais que c'est difficile, mais il ne faut pas se complaire aux acceptions qui n'ont de sens que pour nous, c'est les vouer à rester du vague, à ne servir que la cause d'un narcissisme dans la pensée.

S. R. : Dans vos essais, on sent une oscillation entre ces deux pôles de l'activité traduisante que sont la « fidélité » d'un côté et la création de l'autre. Ainsi, vous parlez de la traduction tantôt comme « lecture », tantôt comme « activité d'écriture », ou, réconciliant les deux pôles, comme « lecture écrivante ». Lorsque vous traduisez, considérez-vous que vous obéissez davantage à un devoir de « fidélité » au texte original, ou que vous faites plutôt œuvre de création nouvelle ? Comment réconciliez-vous la coprésence de deux tendances antagonistes ?

Y. B. : Nous parlons de la traduction de la poésie, dont je viens de vous rappeler qu'elle n'a pas été prise en considération par les traductologues. C'est de ce point de vue bien distinctif que je vais répondre à votre question. Et ce sera pour dire, aussi fortement que possible, que lorsqu'on traduit un poète avec le projet de préserver de son texte l'intuition proprement poétique, celle qui en est évidemment l'aspect le plus important, il ne faut pas du tout craindre la discordance entre fidélité à l'œuvre et expression personnelle du traducteur : ce conflit qui peut s'établir, et alors bien fâcheusement, dans la traduction des textes de prose, inféodés à la signification.

En poésie, en effet, le poète et le traducteur qui se veut poète ont même visée, une pleine présence au monde, autrement dit rencontrer ce qui est dans une immédiateté qui rend vie en eux à la pensée de la finitude, cette clef de l'appréhension du réel. Et ce qui s'ouvrirait ainsi, s'ils savaient soutenir cette visée, cela se révélerait chez l'un et l'autre une même unique expérience, un même regard sur le monde : la finitude étant le commun dénominateur de tous les êtres humains. Ce qui nous rend différents, ce sont des événements de la surface de la conscience : la pensée conceptuelle qui règne là n'étant jamais que réseau de saisies partielles qui nous enferment dans telle ou telle de leurs approches et nous vouent ainsi à la particularité. C'est le niveau du moi, qui est toujours de ce fait du particulier, une sorte d'île. Et par

en dessous, comme le rappelait John Donne, il a un Je universel, que la poésie sait parfois rejoindre.

Le Je, en poésie, le « je » de la finitude par opposition au « moi » du rapport conceptuel au monde ? Quand il paraît, dans une œuvre, c'est assurément quelque chose de singulier, d'inusuel, qui assure figure forte au poète, au point qu'on ne pourra, même à ce niveau, confondre celui-ci avec aucun autre. Mais qu'on s'approche, si je puis dire, et on verra qu'a disparu de ses mots tout ce qui serait impartageable, et que pour peu qu'on sache se maintenir près de lui rien de ce qu'il éprouve n'apparaîtra étranger : le poète se révélera le même homme ou la même femme que ce lecteur qui a grandi grâce à lui.

D'où suit que plus le traducteur, fidèle à son vœu de poésie, se portera ainsi vers son propre Je essentiel, plus il restera auprès du poète qu'il traduit, mieux il le comprendra et même le revivra, au seul plan dans son œuvre qui ait intérêt pour qui n'est pas un simple amateur de simple littérature. La voie de la traduction de la poésie est toute tracée, il suffit à qui l'entreprend d'être soi-même… Et sa difficulté n'est pas dans un vocabulaire ou une syntaxe, elle n'est pas dans ces « mind » ou « jelly » que j'évoquais tout à l'heure, elle est dans le rapport à soi de celui qui, traduisant, doit se dégager des maniérismes de son être superficiel, de son moi, de cette vêture de perceptions extérieures qu'est en lui autant qu'en tout autre la « langue de reportage », un mauvais mot, d'ailleurs, en dépit de l'autorité de Mallarmé, car en son travail même le reporter peut être poète.

En bref, en matière de traduction, il n'y a pas de contradiction entre fidélité à soi-même et fidélité à l'œuvre traduite, entre écriture et lecture : l'écriture étant le lieu même où la fusion pourrait se produire. L'écriture qui est l'écoute de soi, une écoute au sein de laquelle ce ne sont plus des significations conceptuelles qu'il faut savoir percevoir, mais, comment dire, une voix.

S. R. : Dans le même sens, vous dites que le traducteur doit « apprendre à pratiquer cet autre instrument qu'est la voix de l'auteur de l'original » mais aussi qu'il se verra obligé de « jouer d'un instrument nécessairement différent ». Comment, dans la pratique, en prenant la traduction d'Hamlet pour exemple, concrétisez-vous ce double postulat ?

Et cette autre question : je suis particulièrement intéressée par cette notion de « voix », qui est très souvent utilisée mais très rarement définie. Qu'est-ce, selon vous, que la voix d'un auteur, et en quoi cette notion se différencie-t-elle de celle de style ? De là, qu'est-ce que la voix du traducteur, selon vous, et comment la caractériseriez-vous ?

Y. B. : Ces deux questions n'en font qu'une. La voix d'un auteur, c'est ce que n'a pas étouffé dans sa parole l'idée forcément abstraite qu'il se fait de soi et du monde. Et c'est donc ce qui oppose aux formulations de la pensée une demande à ce moment encore et peut-être à jamais insatisfaite, autant dire une inquiétude, une fièvre. Le style, c'est un mode d'être du discours, il fait corps avec lui, mais la voix,

c'est ce qui ne se reconnaît pas dans ce discours et, en revanche, sait voir à travers les mailles de celui-ci : ce qui fait d'elle le corps, cette fois, de la parole dans le poème. La voix est plus le lieu de la poésie que ne l'est le texte qui, lui, se laisse sans cesse reconquérir par ce conceptuel qui lui offre la possibilité de rêver.

Or, Hamlet est par excellence, sur la scène shakespearienne, celui pour qui la figure du monde s'est révélée un montage de beaux mensonges, dépourvu d'être. Il aspire à retrouver la vraie vie, il est donc poète avec cette impuissance à l'être tout à fait qui afflige aussi les poètes de la réalité non scénique. Et il est donc naturel que le prince de ce Danemark des confins du monde occidental soit dans l'œuvre qui l'a conçu bien autre chose que le déclamateur de simples idées : il est en fait la voix même de Shakespeare en excès sur sa propre pensée, une voix dont son génie a été d'oser la laisser vivre, en sa tragédie en cela radicalement moderne, par ces hésitations, ces trébuchements, que je disais tout à l'heure. Aucune œuvre de théâtre n'est davantage une voix qu'*Hamlet*, et c'est évidemment à cette aune qu'il faudra mesurer les traducteurs de la pièce. Mais comment ceux-ci, quant à eux, doivent-ils s'y prendre, pour être fidèles à la voix ? Encore une fois, simplement en s'éveillant à eux-mêmes. Leur tâche a pour champ et pour horizon la totalité de ce qu'ils sont. Ce qui agrège leur traduction d'*Hamlet* à tout le reste de leur existence dans les marges de ce travail. On ne traduit pas *Hamlet* avec du papier et l'encre mais en retournant, plus ou moins profond, le sol de l'exister quotidien.

S. R. : En quoi votre voix se fait-elle audible dans vos traductions, et plus particulièrement dans votre traduction d'*Hamlet* ? S'exprime-t-elle, selon vous, de plus en plus nettement au fil des versions ? Qu'avez-vous appris de l'homme et du poète que vous êtes grâce à Shakespeare et au fil des révisions de votre traduction d'*Hamlet* ?

Y. B. : Ce n'est pas moi qui suis le mieux placé pour répondre à ces questions, chère Stéphanie, et tenter de le faire serait même assez imprudent. Ce que seulement je puis dire, c'est que mes révisions de ma traduction d'*Hamlet* n'ont pas été assez importantes pour signifier une remise en question de mes lectures d'avant. Et, d'ailleurs, elles n'étaient pas appelées par un changement qui aurait eu lieu dans mon rapport avec l'œuvre. En fait mon sentiment d'*Hamlet* a pris forme d'un coup, pour l'essentiel, dès ma première lecture encore très floue du texte anglais, à la fin des années 1940 ; et ce qui eut lieu ensuite, ce fut seulement l'explicitation progressive, et d'ailleurs jamais achevée, de ce que j'avais compris, intuitivement, au premier jour, et qui est peut-être une mauvaise lecture mais que je ne pourrai jamais fondamentalement modifier, puisque c'est la mienne, décidée par ce que je suis. Ce ne sont pas les révisions du français de ma traduction, c'est, pratiqués sur le texte anglais comme tel, les dépliements de divers aspects de cette première interprétation intuitive qui ont été depuis soixante ans la cause des changements qui ont eu lieu dans mon rapport à *Hamlet*.

Et une deuxième remarque, c'est que ce devenir d'une réflexion ne s'est pas cantonné dans un questionnement de la tragédie et n'aurait d'ailleurs pu le faire, car c'est tout le reste du théâtre shakespearien qui s'anime et se rapproche de nous dès que nous pensons à Hamlet mais aussi à Claudius

et Ophélie ou Gertrude. Ainsi l'extraordinaire cortège de femmes jeunes ou non, très souvent victimes, Juliette, Cordélia, Desdémone, Cléopâtre, Miranda, Marina, Hermione, Perdita, et aussi Rosalinde, aussi l'Olivia de *Twelfth Night*, qui va d'une pièce à l'autre comme le meilleur de leur vérité, voici qu'il se resserre autour d'Ophélie, et chacune à sa façon ces femmes nous parlent d'elle par un jeu d'analogies et de différences. Le vrai devenir, dans la lecture d'*Hamlet*, ce n'est pas de mieux traduire la pièce, c'est de mieux comprendre ce qui s'y joue, et pour cela de lire les autres pièces, c'est-à-dire, c'est plus simple, plus sûr, même plus rapide, de les traduire. Ce que j'ai fait.

S. R. : Comment vous situez-vous par rapport aux autres traductions d'*Hamlet*, antérieures ou contemporaines à vos versions ? Vous êtes-vous inspiré ou, au contraire, démarqué de certaines ?

Y. B. : Je ne les ai guère lues. J'ai parcouru avec amusement et quelque sympathie celles de Ducis, mais dans ces pages d'un classicisme tardif tout à fait exsangue nous ne sommes évidemment pas chez Shakespeare. J'ai entrouvert et refermé avec presque de l'aversion l'*Hamlet* d'André Gide, puis je me suis tenu à distance du *Roméo* ou de l'*Othello* de Jouve parce que je n'avais pas le cœur de le critiquer, comme je sentais bien que j'aurais eu à le faire, pour avoir été pris dans la tourmente de sa version des sonnets, qui fut une des causes de ma brouille avec cet ami. C'est en revanche avec estime, malgré mes partis d'écriture qui vont on ne peut plus à l'encontre, que j'ai pris conscience très tôt du travail de François-Victor Hugo, estime et même respect, si grand fut l'effort de cet homme qui travailla sans faiblir d'un bout à l'autre de l'œuvre immense, alors qu'il ne disposait pas des belles éditions critiques qui se sont multipliées au XX^{e} siècle. Et, bien sûr, j'ai toujours écouté avec attention ce que comprenait, ce que suggérait, avec modestie et intelligence, le grand Pierre Leyris, mon initiateur, à la confiance duquel, infiniment généreuse, je dois d'être entré chez Shakespeare.

Le reste des traductions de celui-ci en français m'est à peu près inconnu, non parce que je méprise le travail d'autres que moi, mais parce qu'on ne peut, quand on traduit des poèmes, suivre d'autre voie que la sienne propre. Même d'admirables poètes comme André du Bouchet ou Jules Supervielle, je ne puis les suivre : dès la première scène de leur *Tempête* ou de leur *Nuit d'été* je suis ailleurs qu'avec eux, je regrette que voici sorti de la chambre ce Shakespeare auquel je me croyais en train de parler. Plutôt fréquenter les quinze ou vingt importants philologues de langue anglaise qui nous ont donné de Shakespeare des éditions partielles ou complètes sans les notes desquelles je n'aurais pu faire mes traductions.

JOUER HAMLET DANS LE NOIR

Réponses à Fabienne Darge

F. D. : Comment avez-vous rencontré Shakespeare ? En le lisant ? En voyant ses pièces au théâtre ?

Y. B. : C'est au lycée que j'ai pris conscience de l'œuvre et de la personne de Shakespeare. Il y avait dans mon livre d'exercices de la langue anglaise une bonne part de la grande scène, dans *Jules César*, où Antoine dresse la plèbe contre Brutus. Enthousiasmé par le passage – « Vous connaissez ce manteau… » – où il montre à la foule le corps de César assassiné, j'ai commencé à traduire cette harangue, ce fut ma première expérience de ce théâtre, disons plus précisément de la parole dans ce théâtre. Mais de longues années passèrent avant que je ne retrouve Shakespeare sur une scène, ce qui d'ailleurs ne me priva nullement de l'œuvre. Shakespeare, pour moi, c'étaient alors tout comme aujourd'hui ces mots qui par eux-mêmes mènent l'action, sans besoin de décors ni même d'acteurs. Et j'avais aussi et surtout à me frayer un chemin dans des textes que leur difficulté n'était pas sans me refuser de bien des façons. Je n'étais ni anglophone ni angliciste.

F. D. : Qu'avez-vous éprouvé, alors, au moment où vous avez abordé la traduction de ses pièces, au début des années 1950 ? Quels personnages, quelles pièces, quels passages vous touchaient particulièrement ?

Y. B. : Ce que j'ai éprouvé, quand Pierre Leyris voulut bien me confier la traduction de *Jules César* et d'*Hamlet*, pour les *Œuvres complètes* dont il entreprenait l'édition ? D'abord l'immense plaisir de pouvoir me donner le temps d'approfondir les connaissances linguistiques, philologiques et historiques sans lesquelles le texte de Shakespeare ne livrerait qu'une part bien trop faible de son extrême richesse. Donnant priorité à ce travail sur d'autres que j'avais alors en chantier, j'allais pouvoir me plonger dans les éditions critiques et les glossaires qui restituent au lecteur de notre siècle une grande part de la polyphonie de pensées et de sentiments qui embrase beaucoup des pièces de Shakespeare. J'allais pouvoir le rencontrer véritablement, et ma chance, ce fut que la générosité de Pierre Leyris fut telle, à mon égard, que je me retrouvai, après le petit examen qu'il me fit subir, en charge des deux pièces qu'à cette époque je souhaitais le plus tenter de comprendre. *Hamlet*, bien sûr, parce que tout dans cette œuvre parle à notre siècle aussi « out of joint » que le sien ; *Jules César* que j'avais gardé en esprit depuis mon premier grand étonnement : et même l'une sous le regard de l'autre parce que le drame romain, qui semble au premier abord une réflexion surtout politique, est en fait, et de façon étonnante, la préfiguration de la tragédie où accèdent à la conscience des intuitions et un souci qu'on peut dire la poésie. Grâce au travail que j'avais à faire je pus réfléchir tout de suite à deux personnages, Brutus, Hamlet, qui à mes yeux décident ensemble de tout le théâtre de Shakespeare et, à travers lui, parlent fort à notre modernité. Et cela me permit d'aller plus droit et plus vite vers l'autre pièce-sœur d'*Hamlet* dans la pensée

shakespearienne, *Le Conte d'hiver* que Pierre Leyris, mon bienfaiteur, m'accorda aussi, bientôt après, de traduire.

F. D. : Comment avez-vous abordé la traduction – de *Jules César* et d'*Hamlet*, d'abord ? Quelles ont été les difficultés ? Les enjeux, pour vous ? Les traducteurs parlent souvent de « fidélité ». Mais fidélité à quoi ?

Y. B. : Les enjeux, pour moi, c'était de sauver dans la traduction cette voix qui monte chez Shakespeare des situations les plus diverses qu'il met en scène, une voix qui est expérience de l'être même, découverte des catégories de pensée et des valeurs qui inscrivent la conscience de soi dans l'universel. La voix, dans *Antoine et Cléopâtre*, de la reine d'Égypte revendiquant au moment de sa mort, et même manifestant, dans des vers sublimes, cette « nobleness » que Shakespeare, et c'est un de ses grands mérites, a su reconnaître dans l'être-au-monde des femmes. Être fidèle à cette accession à soi de Cléopâtre, ou de Desdémone, mais aussi de Lear, même d'Hamlet en dépit de ses hésitations si tragiques, oui, ce fut d'emblée mon grand désir. Mais ce qui porte cette voix, ce qui la permet, ce qui lui assure sa vérité, dans la langue anglaise, c'est le vers extraordinaire dont cette langue dispose, le pentamètre iambique. L'iambe est la poésie même puisqu'il va d'un accent faible à un accent fort comme par l'effet d'un profond ressaisissement que la personne fait de soi-même, mais ce vers nous est refusé, à nous Français, puisque nous n'avons pas dans nos mots d'accent tonique.

D'entrée de jeu, la principale difficulté de la traduction de Shakespeare dans notre langue est cette disparité des deux prosodies, c'est celle-ci qui doit alarmer et orienter la recherche du traducteur. Et c'est évidemment ce que j'ai tenté de ne jamais perdre de vue. Tout s'est joué pour moi – y compris l'interprétation des scènes – dans ma pratique du vers, avec la découverte que j'ai pu faire assez vite des pouvoirs du vers de onze pieds, que notre tradition prosodique n'a pas aimé parce qu'il est trop intensément une écoute du temps comme il faut le vivre, dans le boitement, l'inquiétude. Mais il a pourtant ses lettres de noblesse, le « Rêve intermittent » de Marceline Desbordes-Valmore, un poème bouleversant ; « Crimen Amoris », de Verlaine ; Rimbaud dans « Michel et Christine ».

Mais voyez : cette attention au vers, c'est aussi un regard sur la mise en scène. Car se recentrer sur le vers met l'accent sur ce qui se joue dans la parole, c'est demander une écoute, c'est préférer la scène nue ou presque nue à tout décor, et surtout c'est se refuser à des gestes d'acteurs à l'appui ou en plus du texte, toute cette agitation d'hommes et de femmes courant sur la scène à droite, à gauche, Dieu sait pourquoi, comme si fréquemment aujourd'hui. Et hurlant, parfois, quand ils devraient seulement parler. Je suis sûr que Shakespeare pensait ainsi, lui aussi. La scène du Globe était presque vide.

F. D. : Comment ce travail sur la matière même du texte, sur les mots, les vers, le rythme, le souffle, vous a-t-il mené à la conviction que c'est la poésie – et la poésie comme « parole de vérité », comme saisissement du monde – qui est au cœur du projet théâtral de Shakespeare ?

Y. B. : Je l'avais eue, cette conviction, dès ma première rencontre de ces grands textes qui avait été, plus ou moins, une écoute comme je viens de dire que ce doit être, même quand on assiste à des représentations – comme on dit – d'*Hamlet*, de *Macbeth*. Si bien, croyez-moi, que je trouverais on ne peut plus naturel qu'une obscurité totale enveloppe scène et salle : on ne verrait rien mais on entendrait, on percevrait mieux dans le noir la respiration des mots dans le texte. Et plutôt que cette évidence de la poésie dans les œuvres, ce que mon travail m'a permis d'entrevoir, c'est la façon dont la poésie, comme telle, a gagné en profondeur et en vérité en quittant au siècle élisabéthain son habitat de l'époque dans des poèmes, un lieu barricadé en ses formes fixes, oublieux du dehors, voué aux stéréotypes, pour venir vivre chez Shakespeare, vivre avec lui. C'est là une des pensées qui me sont venues quand je traduisais, tragédies surtout mais aussi poèmes, et m'étonnant alors des sonnets que Shakespeare avait écrits, par tant d'aspects si déconcertants. Je crois que ce poète a compris que la poésie, qui naît du nombre et des rythmes, a le devoir d'empêcher ces nombres de se refermer sur eux-mêmes, de faire du poème un simple objet esthétique ; et qu'alors il a décidé que c'est le théâtre, avec ses protagonistes divers, ses affrontements, ses situations imprévues et souvent immaîtrisables, qui peut le mieux assurer ce salut, cette vie, de la forme dans la parole. Il a réfléchi à cela en écrivant ses sonnets, probablement voulu pour précisément cette expérience, et il a choisi aussitôt après de se vouer une seconde fois et plus que jamais au théâtre : au moment de *Jules César*, puis tout de suite d'*Hamlet*, après quoi ce fut cet enchaînement des œuvres majeures, d'*Othello* au *Conte d'hiver* et à *La Tempête*.

F. D. : Comment ce travail sur la traduction de Shakespeare s'est-il articulé avec votre propre recherche de poète, ce travail sur la présence au monde, tout entier tendu vers l'immanence du réel contre la pensée conceptuelle ? Comment les deux se sont-ils nourris l'un l'autre, pour « fuir cette supposée poésie qui n'est que vaine littérature » ?

Y. B. : C'est là une question difficile, car je ne maîtrise pas ce que vous appelez mon travail. J'ai bien une idée de la poésie, mais qui ne recouvre nullement ni véritablement ne m'éclaire ce qui se passe dans celui-ci. Disons qu'il y a eu d'une part ce souci du vers shakespearien dont je viens de vous parler : en modifiant ma propre pratique prosodique ce vers tout « existentiel » a bien dû modifier ma relation à moi-même, m'encourageant à ce désir d'immédiateté, de pleine présence au monde que certes j'avais déjà, d'où d'ailleurs mon intérêt du premier instant pour Shakespeare. Et d'autre part j'ai beaucoup appris sur la vie, comme aussi sur la poésie, en traduisant, c'est-à-dire en examinant de très près, mot après mot, les tragédies ou telle comédie ou chronique. Chaque fois que j'ai traduit une pièce j'ai écrit un essai sur elle – ces préfaces que je viens de rassembler en volume – et si j'ai tenté ces analyses, c'est parce qu'elles me faisaient, si je puis dire, du bien, en me permettant de mettre en ordre, de méditer, ce que ces œuvres donnent sans lésiner à qui veut bien les entendre. On ne sort pas le même d'*Othello* ou de *La Tempête* après avoir passé plusieurs mois à les traduire.

F. D. : Votre analyse d'*Hamlet* a nourri la mise en scène, qui a fait date, de Patrice Chéreau, en 1988, avec Gérard Desarthe dans le rôle-titre. Quelles sont les mises en scène shakespeariennes qui vous ont

marqué ?

Y. B. : Je ne sais pas si ma lecture d'*Hamlet* a influencé la mise en scène de Patrice Chéreau, qui aimait réfléchir aux œuvres et prenait le temps de le faire, mais je me souviens, avec émotion maintenant puisque nous l'avons perdu, aux heures qu'avant ses grandes décisions de mise en scène d'*Hamlet* au palais des Papes nous avons passées à lire la pièce, texte et traduction, mot par mot, lui s'arrêtant à tout ce qui dans mon texte français mettait en question le sens qu'il élaborait, si bien d'ailleurs que j'ai tiré de ce travail en commun deux bonnes dizaines d'amendements de ma traduction, parce que sa pensée était judicieuse. Après quoi je n'en fus pas moins surpris par des inventions de son spectacle, par exemple ce coup de génie, le cheval noir qui déboulait sur la scène avec le roi mort en selle. Quand Patrice est mort nous faisions la même sorte de lecture avec cette fois *Comme il vous plaira*, qu'il s'apprêtait à monter. Et pour répondre à votre question je vous dirai que ces souvenirs m'empêchent de penser bien clairement aux autres Shakespeares que j'ai vus, pas si nombreux d'ailleurs. J'attends beaucoup du *Roi Lear* d'à présent à Lyon, que je n'ai pu voir encore. J'ai vivement apprécié la très probe entreprise de la Royal Shakespeare Company, ce rendu de l'œuvre complet avec, par exemple, un Iago mystérieux, terrifiant, inoubliable.

Et récemment j'ai regardé, subjugué, bien que sans pouvoir suivre l'action dans son détail, un *Roi Lear* en russe dont le protagoniste est un acteur extraordinaire. Mais voici que je parle de mises en scène pour la télévision ou le cinéma, avec leurs horizons ouverts, non limités par les parois d'une salle, ce qui pose un problème que Shakespeare n'a pu prévoir, mais qu'il aurait aimé méditer, j'en suis bien sûr : celui de l'affrontement des œuvres à la réalité la plus vaste, au monde comme il est dans ses grands espaces, ses foules, ses autres événements que ceux auxquels s'attachent les pièces. Tout à l'heure je disais que Shakespeare n'était qu'une parole qui peut être dite sur scène nue, un dire parfaitement suffisant en ses mots et par ses mots : et ce fait peut sembler ôter tout intérêt à leur mise en rapport avec les lointains du monde, mais non, c'est tout le contraire qui est vrai. Car une telle parole, c'est tout ce qui est et tout ce qui vit qu'elle a dans le champ de sa réflexion. Si elle n'a que faire d'un rendu scénique encombré des choses du proche, elle se sent concernée, instinctivement, par tout ce qui a lieu dans ce monde, par ses us et façons, par la façon dont les êtres vivent : pensez à Hamlet se tournant vers ces nuages qui ont forme de chameau, de belette, ou considérant ce « superbe édifice », le lieu terrestre, qu'il voit comme un champ de ruines. Si j'étais un metteur en scène de Shakespeare je ne m'intéresserais guère aux façons dont il me faudrait meubler les planches mais j'aurais envie de transporter l'œuvre, avec ses acteurs, ses événements, dans des foules sous la pluie ou dans des montagnes, lieux où sa parole étouffée par les bruits, emportée par les vents, n'en serait que plus audible, en sa profondeur. Je parlais tout à l'heure d'un *Hamlet* joué dans le noir. Dont les spectateurs ne percevraient rien que les voix, dont les acteurs, même, ne se verraient pas du tout entre eux. C'était déjà cette idée d'une scène très élargie, car ce noir, c'est celui qui règne entre les étoiles, c'est ce non-être dont Hamlet ne cesse pas de faire l'objet de sa réflexion.

F. D. : C'est son « To be or not to be » ?

Y. B. : Oui, la question que toute poésie pose et se pose. Veux-je être, ne le veux-je pas, c'est la décision qu'il faut prendre. Dans ce « to be or not to be » au cœur d'*Hamlet* Shakespeare se dirige vers ce point où théâtre et poésie confondus peuvent rendre au monde et son ampleur et son être.

Sources

« L’hésitation d’Hamlet et la décision de Shakespeare », inédit.

« Lettre à Shakespeare » a paru dans *Lettres à Shakespeare*, réunies par Dominique Goy-Blanquet, Vincennes, Éditions Thierry Marchaisse, 2014.

« La voix de Shakespeare » est un entretien avec Stéphanie Roesler, intitulé « Hamlet, c’est comme une vaste montagne dont on peut parcourir librement les pentes », publié en un premier temps dans l’ouvrage *Traduire-écrire. Cultures, poétiques, anthropologie*, Lyon, ENS Éditions, « Signes », 2014 (http://books.openedition.org/enseditions/4072).

« Jouer Hamlet dans le noir » : un entretien avec Fabienne Darge, intitulé « Yves Bonnefoy : “Il faudrait jouer Shakespeare dans le noir” », publié en un premier temps dans *Le Monde*, 18 avril 2014.

L’auteur

Professeur honoraire au Collège de France (chaire d’études comparées de la fonction poétique).

Yves Bonnefoy a publié notamment :

Poésie

Du mouvement et de l’immobilité de Douve, 1953.
Hier régnant désert, 1958.
Pierre écrite, 1964.
Dans le leurre du seuil, 1975.
Ce qui fut sans lumière, 1987.
Début et fin de la neige, 1991.
La Vie errante, 1993.
(tous au Mercure de France et dans la collection « Poésie/Gallimard »)
Keats et Leopardi, Mercure de France, 2000.
Les Planches courbes, Mercure de France, 2001.
Le Cœur-espace 1945, 1961, Farrago, 2001.
Remarques sur l’horizon, Raynald Métraux, 2003.
La Longue Chaîne de l’ancre, Mercure de France, 2008.
Le Traité du pianiste et autres écrits anciens, Mercure de France, 2008.
Raturer outre, Galilée, 2010.
L’Heure présente, Mercure de France, 2011.
Je vois sans yeux et sans bouche je crie, 24 sonnets de Pétrarque, Galilée, 2012.
Le Digamma, Galilée, 2012.
L’Heure présente et autres textes, Gallimard, « Poésie », 2014.
La Grande Ourse, suivi de *Dedans, dehors ?*, Galilée, 2015.
Les Planches courbes, Gallimard, « Poésie », 2015.

Prose

L’Improbable, Mercure de France, 1959.

Arthur Rimbaud, Seuil, 1961.

Un rêve fait à Mantoue, Mercure de France, 1967.

Rome, 1630, Flammarion, 1970.

L'Arrière-Pays, Skira, 1972 (Gallimard, 1998).

Le Nuage rouge, Mercure de France, 1977.

Entretiens sur la poésie, Mercure de France, 1981.

Récits en rêve, Mercure de France, 1987. Aussi en « Poésie/Gallimard », sous le titre *Rue Traversière*.

La Vérité de parole, Mercure de France, 1988.

Alberto Giacometti, biographie d'une œuvre, Flammarion, 1991.

Dessin, couleur et lumière, Mercure de France, 1995.

Théâtre et poésie : Shakespeare et Yeats, Mercure de France, 1998.

Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993), Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 1999.

La Communauté des traducteurs, Presses universitaires de Strasbourg, 2000.

L'Enseignement et l'exemple de Leopardi, William Blake and Co., 2001.

Le Théâtre des enfants, récits, William Blake and Co., 2001.

André Breton à l'avant de soi, essai, Farrago, 2001.

Remarques sur le regard, essais, Calmann-Lévy, 2002.

Sous l'horizon du langage, essais, Mercure de France, 2002.

Le Poète et le « flot mouvant des multitudes », BNF, 2003.

Le Sommeil de personne, William Blake and Co., 2004.

Goya : les peintures noires, William Blake and Co., 2006.

La Stratégie de l'énigme, Galilée, 2006.

Dans un débris de miroir, Galilée, 2006.

L'Imaginaire métaphysique, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2006.

Le Secret de la pénultième, Abstème et Bobance, 2006.

L'Alliance de la poésie et de la musique, Galilée, 2007.

Ce qui alarma Paul Celan, Galilée, 2007.

Le Grand Espace, Galilée, 2008.

Notre besoin de Rimbaud, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2009.

Deux Scènes, Galilée, 2009.

La Communauté des critiques, Presses universitaires de Strasbourg, 2010.

La Beauté dès le premier jour, William Blake and Co., 2010.

L'Inachevable, Albin Michel, 2010.

Le siècle où la parole a été victime, Mercure de France, 2010.

Le Lieu d'herbes, Galilée, 2010.

Sous le signe de Baudelaire, Gallimard, 2011.

Orlando furioso, guarito : de l'Arioste à Shakespeare, Mercure de France, 2012.

L'Autre Langue à portée de voix, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2013.

Portraits aux trois crayons, Galilée, 2013.

Le Graal sans la légende, Galilée, 2013.

Farhad Ostovani, Éd. des Cendres, 2013.

L'Heure présente, Gallimard, « Poésie », 2014.

Chemins ouvrant (en collaboration avec Gérard Titus-Carmel), L'Atelier contemporain, 2014.

Shakespeare. Théâtre et poésie, Gallimard, « Tel », 2014.

Poésie et photographie, Galilée, 2014.

Le Siècle de Baudelaire, Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2014.

La Librairie du XXIe siècle

Sylviane Agacinski, *Le Passeur de temps. Modernité et nostalgie*.
Sylviane Agacinski, *Métaphysique des sexes. Masculin/féminin aux sources du christianisme*.
Sylviane Agacinski, *Drame des sexes. Ibsen, Strindberg, Bergman*.
Sylviane Agacinski, *Femmes entre sexe et genre*.
Giorgio Agamben, *La Communauté qui vient. Théorie de la singularité quelconque*.
Henri Atlan, *Tout, non, peut-être. Éducation et vérité*.
Henri Atlan, *Les Étincelles de hasard I. Connaissance spermatique*.
Henri Atlan, *Les Étincelles de hasard II. Athéisme de l'Écriture*.
Henri Atlan, *L'Utérus artificiel*.
Henri Atlan, *L'Organisation biologique et la Théorie de l'information*.
Henri Atlan, *De la fraude. Le monde de l'*onaa.
Marc Augé, *Domaines et châteaux*.
Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*.
Marc Augé, *La Guerre des rêves. Exercices d'ethnofiction*.
Marc Augé, *Casablanca*.
Marc Augé, *Le Métro revisité*.
Marc Augé, *Quelqu'un cherche à vous retrouver*.
Marc Augé, *Journal d'un SDF. Ethnofiction*.
Marc Augé, *Une ethnologie de soi. Le temps sans âge*.
Jean-Christophe Bailly, *Le Propre du langage. Voyages au pays des noms communs*.
Jean-Christophe Bailly, *Le Champ mimétique*.
Marcel Bénabou, *Jacob, Ménahem et Mimoun. Une épopée familiale*.
Marcel Bénabou, *Pourquoi je n'ai écrit aucun de mes livres*.
Julien Blanc, *Au commencement de la Résistance. Du côté du musée de l'Homme 1940-1941*.
R. Howard Bloch, *Le Plagiaire de Dieu. La fabuleuse industrie de l'abbé Migne*.
Remo Bodei, *La Sensation de déjà vu*.
Ginevra Bompiani, *Le Portrait de Sarah Malcolm*.
Julien Bonhomme, *Les Voleurs de sexe. Anthropologie d'une rumeur africaine*.
Yves Bonnefoy, *Lieux et destins de l'image. Un cours de poétique au Collège de France (1981-1993)*.
Yves Bonnefoy, *L'Imaginaire métaphysique*.

Yves Bonnefoy, *Notre besoin de Rimbaud*.

Yves Bonnefoy, *L'Autre Langue à portée de voix*.

Yves Bonnefoy, *Le Siècle de Baudelaire*.

Yves Bonnefoy, *L'Hésitation d'Hamlet et la Décision de Shakespeare*.

Philippe Borgeaud, *La Mère des Dieux. De Cybèle à la Vierge Marie*.

Philippe Borgeaud, *Aux origines de l'histoire des religions*.

Jorge Luis Borges, *Cours de littérature anglaise*.

Claude Burgelin, *Les Mal Nommés. Duras, Leiris, Calet, Bove, Perec, Gary et quelques autres*.

Italo Calvino, *Pourquoi lire les classiques*.

Italo Calvino, *La Machine littérature*.

Paul Celan et Gisèle Celan-Lestrange, *Correspondance*.

Paul Celan, *Le Méridien & autres proses*.

Paul Celan, *Renverse du souffle*.

Paul Celan et Ilana Shmueli, *Correspondance*.

Paul Celan, *Partie de neige*.

Paul Celan et Ingeborg Bachmann, *Le Temps du cœur. Correspondance*.

Michel Chodkiewicz, *Un océan sans rivage. Ibn Arabî, le Livre et la Loi*.

Antoine Compagnon, *Chat en poche. Montaigne et l'allégorie*.

Hubert Damisch, *Un souvenir d'enfance par Piero della Francesca*.

Hubert Damisch, *CINÉ FIL*.

Hubert Damisch, *Le Messager des îles*.

Luc Dardenne, *Au dos de nos images (1991-2005)*, suivi de *Le Fils* et *L'Enfant*, par Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Luc Dardenne, *Au dos de nos images II (2005-2014)*, suivi de *Le Gamin au vélo* et *Deux Jours, une nuit*, par Jean-Pierre et Luc Dardenne.

Luc Dardenne, *Sur l'affaire humaine*.

Michel Deguy, *À ce qui n'en finit pas*.

Daniele Del Giudice, *Quand l'ombre se détache du sol*.

Daniele Del Giudice, *L'Oreille absolue*.

Daniele Del Giudice, *Dans le musée de Reims*.

Daniele Del Giudice, *Horizon mobile*.

Daniele Del Giudice, *Marchands de temps*.

Mireille Delmas-Marty, *Pour un droit commun*.

Jean-Paul Demoule, *Mais où sont passés les Indo-Européens ? Le mythe d'origine de l'Occident*.

Marcel Detienne, *Comparer l'incomparable*.

Marcel Detienne, *Comment être autochtone. Du pur Athénien au Français raciné*.

Milad Doueihi, *Histoire perverse du cœur humain*.

Milad Doueihi, *Le Paradis terrestre. Mythes et philosophies*.

Milad Doueihi, *La Grande Conversion numérique*.

Milad Doueihi, *Solitude de l'incomparable. Augustin et Spinoza*.

Milad Doueihi, *Pour un humanisme numérique*.

Jean-Pierre Dozon, *La Cause des prophètes. Politique et religion en Afrique contemporaine*, suivi de *La Leçon des prophètes* par Marc Augé.

Pascal Dusapin, *Une musique en train de se faire*.

Brigitta Eisenreich, avec Bertrand Badiou, *L'Étoile de craie. Une liaison clandestine avec Paul Celan*.

Uri Eisenzweig, *Naissance littéraire du fascisme*.

Norbert Elias, *Mozart. Sociologie d'un génie*.

Norbert Elias, *Théorie des symboles*.

Rachel Ertel, *Dans la langue de personne. Poésie yiddish de l'anéantissement*.

Arlette Farge, *Le Goût de l'archive*.

Arlette Farge, *Dire et mal dire. L'opinion publique au XVIII^e siècle*.

Arlette Farge, *Le Cours ordinaire des choses dans la cité au XVIII^e siècle*.

Arlette Farge, *Des lieux pour l'histoire*.

Arlette Farge, *La Nuit blanche*.

Alain Fleischer, *L'Accent, une langue fantôme*.

Alain Fleischer, *Le Carnet d'adresses*.

Alain Fleischer, *Réponse du muet au parlant. En retour à Jean-Luc Godard*.

Alain Fleischer, *Sous la dictée des choses*.

Lydia Flem, *L'Homme Freud*.

Lydia Flem, *Casanova ou l'Exercice du bonheur*.

Lydia Flem, *La Voix des amants*.

Lydia Flem, *Comment j'ai vidé la maison de mes parents*.

Lydia Flem, *Panique*.

Lydia Flem, *Lettres d'amour en héritage*.

Lydia Flem, *Comment je me suis séparée de ma fille et de mon quasi-fils*.

Lydia Flem, *La Reine Alice*.

Lydia Flem, *Discours de réception à l'Académie royale de Belgique*, accueillie par Jacques de Decker, secrétaire perpétuel.

Nadine Fresco, *Fabrication d'un antisémite*.

Nadine Fresco, *La Mort des juifs*.

Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope…*

Marcel Gauchet, *L'Inconscient cérébral*.

Hélène Giannecchini, *Une image peut-être vraie. Alix Cléo Roubaud.*
Jack Goody, *La Culture des fleurs*.
Jack Goody, *L'Orient en Occident*.
Anthony Grafton, *Les Origines tragiques de l'érudition. Une histoire de la note en bas de page*.
Jean-Claude Grumberg, *Mon père. Inventaire*, suivi de *Une leçon de savoir-vivre*.
Jean-Claude Grumberg, *Pleurnichard*.
François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*.
Daniel Heller-Roazen, *Écholalies. Essai sur l'oubli des langues*.
Daniel Heller-Roazen, *L'Ennemi de tous. Le pirate contre les nations*.
Daniel Heller-Roazen, *Une archéologie du toucher*.
Daniel Heller-Roazen, *Le Cinquième Marteau. Pythagore et la dysharmonie du monde.*
Ivan Jablonka, *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus. Une enquête.*
Ivan Jablonka, *L'histoire est une littérature contemporaine. Manifeste pour les sciences sociales.*
Jean Kellens, *La Quatrième Naissance de Zarathushtra. Zoroastre dans l'imaginaire occidental*.
Nicole Lapierre, *Sauve qui peut la vie.*
Jacques Le Brun, *Le Pur Amour de Platon à Lacan*.
Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*
Jean Levi, *Les Fonctionnaires divins. Politique, despotisme et mystique en Chine ancienne*.
Jean Levi, *La Chine romanesque. Fictions d'Orient et d'Occident*.
Claude Lévi-Strauss, *L'Anthropologie face aux problèmes du monde moderne*.
Claude Lévi-Strauss, *L'Autre Face de la lune. Écrits sur le Japon*.
Claude Lévi-Strauss, *Nous sommes tous des cannibales.*
Claude Lévi-Strauss, *« Chers tous deux ». Lettres à ses parents, 1931-1942.*
Monique Lévi-Strauss, *Une enfance dans la gueule du loup.*
Nicole Loraux, *Les Mères en deuil*.
Nicole Loraux, *Né de la Terre. Mythe et politique à Athènes*.
Nicole Loraux, *La Tragédie d'Athènes. La politique entre l'ombre et l'utopie*.
Patrice Loraux, *Le Tempo de la pensée*.
Sabina Loriga, *Le Petit x. De la biographie à l'histoire*.
Charles Malamoud, *Le Jumeau solaire*.
Charles Malamoud, *La Danse des pierres. Études sur la scène sacrificielle dans l'Inde ancienne*.
François Maspero, *Des saisons au bord de la mer*.
Marie Moscovici, *L'Ombre de l'objet. Sur l'inactualité de la psychanalyse*.
Michel Pastoureau, *L'Étoffe du diable. Une histoire des rayures et des tissus rayés*.
Michel Pastoureau, *Une histoire symbolique du Moyen Âge occidental*.
Michel Pastoureau, *L'Ours. Histoire d'un roi déchu*.

Michel Pastoureau, *Les Couleurs de nos souvenirs*.

Michel Pastoureau, *Le Roi tué par un cochon. Une mort infâme aux origines des emblèmes de la France ?*

Vincent Peillon, *Une religion pour la République. La foi laïque de Ferdinand Buisson*.

Vincent Peillon, *Éloge du politique. Une introduction au XXI^e siècle*.

Georges Perec, *L'Infra-ordinaire*.

Georges Perec, *Vœux*.

Georges Perec, *Je suis né*.

Georges Perec, *Cantatrix sopranica L. et autres écrits scientifiques*.

Georges Perec, *L. G. Une aventure des années soixante*.

Georges Perec, *Le Voyage d'hiver*.

Georges Perec, *Un cabinet d'amateur*.

Georges Perec, *Beaux présents, belles absentes*.

Georges Perec, *Penser/Classer*.

Georges Perec, *Le Condottière*.

Georges Perec/OuLiPo, *Le Voyage d'hiver & ses suites*.

Catherine Perret, *L'Enseignement de la torture. Réflexions sur Jean Améry*.

Michelle Perrot, *Histoire de chambres*.

J.-B. Pontalis, *La Force d'attraction*.

Jean Pouillon, *Le Cru et le Su*.

Jérôme Prieur, *Roman noir*.

Jérôme Prieur, *Rendez-vous dans une autre vie*.

Jacques Rancière, *Courts Voyages au pays du peuple*.

Jacques Rancière, *Les Noms de l'histoire. Essai de poétique du savoir*.

Jacques Rancière, *La Fable cinématographique*.

Jacques Rancière, *Chroniques des temps consensuels*.

Jean-Michel Rey, *Paul Valéry. L'aventure d'une œuvre*.

Jacqueline Risset, *Puissances du sommeil*.

Jean-Loup Rivière, *Le Monde en détails*.

Denis Roche, *Dans la maison du Sphinx. Essais sur la matière littéraire*.

Olivier Rolin, *Suite à l'hôtel Crystal*.

Olivier Rolin & Cie, *Rooms*.

Charles Rosen, *Aux confins du sens. Propos sur la musique*.

Israel Rosenfield, *« La Mégalomanie » de Freud*.

Pierre Rosenstiehl, *Le Labyrinthe des jours ordinaires*.

Jean-Frédéric Schaub, *Oroonoko, prince et esclave. Roman colonial de l'incertitude*.

Jean-Frédéric Schaub, *Pour une histoire politique de la race*.

Francis Schmidt, *La Pensée du Temple. De Jérusalem à Qoumrân*.

Jean-Claude Schmitt, *La Conversion d'Hermann le Juif. Autobiographie, histoire et fiction.*

Michel Schneider, *La Tombée du jour. Schumann*.

Michel Schneider, *Baudelaire. Les années profondes*.

David Shulman, Velcheru Narayana Rao et Sanjay Subrahmanyam, *Textures du temps. Écrire l'histoire en Inde*.

David Shulman, *Ta'ayush. Journal d'un combat pour la paix. Israël-Palestine, 2002-2005*.

Jean Starobinski, *Action et réaction. Vie et aventures d'un couple*.

Jean Starobinski, *Les Enchanteresses*.

Jean Starobinski, *L'Encre de la mélancolie.*

Anne-Lise Stern, *Le Savoir-déporté. Camps, histoire, psychanalyse*.

Antonio Tabucchi, *Les Trois Derniers Jours de Fernando Pessoa. Un délire*.

Antonio Tabucchi, *La Nostalgie, l'Automobile et l'Infini. Lectures de Pessoa*.

Antonio Tabucchi, *Autobiographies d'autrui. Poétiques* a posteriori.

Emmanuel Terray, *La Politique dans la caverne*.

Emmanuel Terray, *Une passion allemande. Luther, Kant, Schiller, Hölderlin, Kleist*.

Camille de Toledo, *Le Hêtre et le Bouleau. Essai sur la tristesse européenne*, suivi de *L'Utopie linguistique ou la pédagogie du vertige.*

Camille de Toledo, *Vies pøtentielles*.

Camille de Toledo, *Oublier, trahir, puis disparaître*.

César Vallejo, *Poèmes humains* et *Espagne, écarte de moi ce calice*.

Jean-Pierre Vernant, *Mythe et religion en Grèce ancienne*.

Jean-Pierre Vernant, *Entre mythe et politique I*.

Jean-Pierre Vernant, *L'Univers, les Dieux, les Hommes. Récits grecs des origines.*

Jean-Pierre Vernant, *La Traversée des frontières. Entre mythe et politique II*.

Nathan Wachtel, *Dieux et vampires. Retour à Chipaya*.

Nathan Wachtel, *La Foi du souvenir. Labyrinthes marranes*.

Nathan Wachtel, *La Logique des bûchers*.

Nathan Wachtel, *Mémoires marranes. Itinéraires dans le* sertão *du Nordeste brésilien.*

Catherine Weinberger-Thomas, *Cendres d'immortalité. La crémation des veuves en Inde*.

Natalie Zemon Davis, *Juive, catholique, protestante. Trois femmes en marge au XVII^e^ siècle.*